UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01091369 7

725st

ADRIANO TILGHER

STUDI SUL TEATRO CONTEMPORANEO

PRECEDUTI DA UN SAGGIO SU
L' ARTE COME ORIGINALITÀ
E I PROBLEMI DELL' ARTE

SECONDA EDIZIONE ACCRESCIUTA

192886
5.12.24

ROMA
LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE
PIAZZA MADAMA, 19-20
1923

MICROFORMED BY
PRESERVATION
SERVICES
DATE DEC 19 1989

PROPRIETÀ LETTERARIA

Tipografia del Senato del dott. Giovanni Bardi

AVVERTENZA ALLA SECONDA EDIZIONE

Questo libro costituisce il frutto migliore di una attività di critico drammatico esercitata durante quattro anni ininterrotti (1919-23) nella stampa quotidiana romana e di una campagna, dura e contrastata bensì, ma, a giudicarne dagli effetti, non priva di successo, per lo svecchiamento del teatro italiano impantanato ancora nella commedia borghese e romantica e per l'orientamento di esso verso un'arte più ricca di lirismo e di pensiero insieme, meno particolaristica e documentaria e più universalmente umana e spirituale, meglio adeguata alla sensibilità della nostra generazione, sulla quale non invano è passato il turbine devastatore della guerra e della crisi mondiali.

Se dovessi caratterizzare il posto che spetta a questo libro nella storia della critica drammatica italiana, direi che con esso il nuovo spirito idealistico e filosofico prese possesso del campo della critica drammatica, l'unico, forse, che fosse rimasto non tocco dal movimento che nel primo quarto del se-

colo aveva rinnovato da cima a fondo la cultura e la critica italiana.

Che di tale presa di possesso si sentisse bisogno, lo prova l'accoglienza fatta dal pubblico a questo libro, che, pubblicato a fine novembre 1922, nell'aprile 1923 era già alla seconda edizione.

Ho avuto cura di porre questa al corrente dei nuovi lavori che gli autori di cui mi occupo nel volume han dato al pubblico durante l'intervallo delle due edizioni, e di arricchirla dei risultati più notevoli delle numerose polemiche cui diedero origine le tesi di estetica che aprono il libro, sì che, nei riguardi della prima, la seconda edizione si presenta notevolmente accresciuta e migliorata.

Roma, 10 aprile 1923.

ADRIANO TILGHER.

L'ARTE COME ORIGINALITA'

E

I PROBLEMI DELL'ARTE

La teoria delineata nelle pagine che seguono è il logico svolgimento della Teoria della critica d'arte *da me pubblicata fin dal 1913 nella rivista* La Nuova Cultura *(Roma, Bocca, n. 8) e ristampata nel volume* Teoria del Pragmatismo trascendentale *(Torino, Bocca, 1915, pp. 119-54). Ad essa io vado informando la mia opera di critico drammatico e, in genere, di critico letterario. Nella forma che essa ha ora assunto nella mia mente la esposi per la prima volta in tre articoli del* Mondo *di Roma (14, 17, 22 giugno 1922) in polemica con Lucio d'Ambra, critico drammatico dell'*Epoca *di Roma, fine, signorile, cavalleresco avversario, polemica che, provocata da una mia recensione a un dramma* (I Pazzi) *di Roberto Bracco* (1) *suscitò nella stampa italiana assai vasto interessamento. Ma la forma fatalmente frammentaria che la polemica impose all'esposizione del mio punto di vista avendo dato origine ad equivoci e fraintendimenti sul mio pensiero, ne do qui, per la prima volta, una esposizione*

(1) *Rassegna Italiana,* Roma, 1922, pp. 562-4, della quale rivista dal marzo 1922 io redigo la rubrica di critica drammatica.

quanto più posso globale, coerente, sistematica, organica, rispondendo punto per punto ai miei contraddittori, tra i quali, in primo luogo, Lucio d'Ambra e Franco Marano (in La Ribalta, *Roma, luglio-agosto 1922). Mi sia lecito qui ringraziare pubblicamente il professor Giulio Bertoni dell'Università di Torino e Luigi Miranda, che l'uno in* Arte e Vita *(Torino, luglio 1922) e l'altro in* Cronache d'Italia *(Roma, 1922, n. 5-6) vollero portare alla mia tesi il valido sussidio della loro autorità.*

(Aggiunta alla 2ª edizione). Le tesi di estetica esposte nelle pagine seguenti e le applicazioni che ne sono fatte nei saggi compresi in questo volume suscitarono all'apparire della prima edizione del libro un nembo di polemiche. Fra i molti contraddittori risposi a G. A. Cesareo (Mondo, *Roma, 20, 30 dicembre 1922, 3 gennaio 1923) — a Gino Doria* (Mondo, *3 gennaio 1923) — a Luigi Pirandello* (Comoedia, *Milano, 15 gennaio 1923) — ad Arrigo Cajumi* (Mondo, *31 gennaio 1923) — a Guido Ruberti* (Le opere e i giorni, *Genova, febbraio 1923). Da queste risposte polemiche estraggo e riferisco in nota a questo primo saggio i brani più importanti, a comento e dilucidazione delle tesi sostenute nel testo.*

A LUCIO D'AMBRA

1.

Che l'arte sia, a suo modo, armonizzazione, organizzazione, sintesi, e cioè creazione e attività, è un punto sul quale è oggi raggiunto l'accordo. Ma quanti hanno pensato a fondo e interiormente realizzato tutto ciò che la definizione, divenuta omai, a furia di essere ripetuta, trita e banale, arte = creazione, attività, contiene? Ben pochi, di sicuro.

2.

Se arte è attività e creazione, cioè produzione di sintesi non preesistente all'atto della sua produzione, segue che tanto v'ha d'arte in un'opera che d'arte vuol essere detta, quanto di originalità o novità: ciò che in essa v'ha di non nuovo, di non originale, di vecchio, d'imitato o ispirato, consciamente o inconsciamente, da altre opere d'arte, corrisponde a momenti non di creazione ma di recezione, non di attività ma di passività, e perciò non è arte. Classificare, dunque, le opere d'arte in originali e non originali non si può: un'opera d'arte in quanto tale è sempre originale, ed è opera d'arte nella misura esatta della sua originalità. È lecito, bensì, distinguere opere d'arte di grande e opere d'arte di piccola originalità: nel senso che quelle dànno vita a una nuova visione della realtà, vasta profonda universale, nella quale tutto un mondo di rapporti viene stretto in unità; e queste, invece, si muovono nell'orbita di una visione del mondo già esistente, e soltanto ne approfondiscono o elaborano o svolgono qualche particolare, dando, così, vita a sintesi che, se in qualche loro particolarità hanno pur sempre un accento proprio e una fisionomia inconfondibile, nelle loro leggi e ritmi e sistemi generali di rapporti si riconducono a quelle già create da altri.

3.

Dal ché discende come direttissima conseguenza che nessuna opera d'arte è esteticamente giudicabile in sè e per sè considerata, prescindendo affatto da riferimenti a quelle che l'hanno preceduta. Poichè solo riferendola a queste è possibile giudicare quanto di nuovo e di originale, cioè di arte, siavi nella sintesi che la costituisce come opera d'arte, e quanto, invece, di consciamente o inconsciamente imitato o accettato o ispirato da altre opere d'arte. Può accadere allora, ad esempio, che una statua, fino ad un certo momento giudicata un prodigio di bellezza, dopo che nuove scoperte archeologiche han tratto in luce tutta una serie di statue sepolte e dimenticate si riveli nient'altro che l'ennesima copia di uno stampo convenzionale, e per ciò destituita di vero pregio d'arte. Lo stesso quadro che attribuito a Rembrandt è giudicato un capolavoro, perde ogni valore artistico quando i documenti lo rivelino fattura, sia pure abilissima, di pittore moderno che ha imitato alla perfezione lo stile di Rembrandt. Perchè? Non è sempre lo stesso quadro? Certo. Ma nel primo caso esso appariva prodotto di un'attività tutta spiegata, di una vivente originalità e creazione in atto. Nel secondo, invece, appare frutto di abile imitazione, cioè di uno stato di relativa passività dello spirito. A distruggere

dalla base ogni pretesa immediatezza di gusto e di giudizio ed a fondare l'equivalenza di critica d'arte e storia dell'arte l'equivalenza di arte e originalità basta da sola.

4.

L'attività non è un indivisibile, che o non è dato affatto o è dato tutto in una volta e una volta per tutte: all'attività artistica in quanto attività è essenziale di passare per gradi infiniti, di svolgersi tra un massimo e un minimo. Più essa scende verso il minimo, e più l'artista tende a imprigionarsi nelle sintesi create da altri, a imitarle, a ripeterle, a copiarle pedissequamente, finchè, a un termine ideale zero, l'attività totalmente spira e si estingue nella passività, onde l'artista cessa affatto di essere tale: più sale verso il massimo, più nuove, più originali, più veramente sintesi e creazioni, più intense profonde universali cosmiche sono le sintesi che l'artista pone in essere, finchè, a un termine ideale infinito, la sua attività, avendo vinto ogni passività, ogni peso morto di sintesi preesistenti che porti in sè, si celebra tutta spiegata, nell'ebro volo della sua originalità e novità assoluta. Minimo e massimo raggiungibili solo all'infinito, e cioè praticamente irraggiungibili: chè nell'uno l'artista non sarebbe più affatto artista, e nell'altro lo sarebbe in modo assoluto, senza più imperfezione in sè, fuori, quindi, delle condizioni dell'umanità. Ma

che l'attività artistica tenda a un massimo che le appare come ideale è ciò che ci permette di formulare il seguente imperativo categorico artistico: — sforzati di essere totalmente assolutamente incondizionatamente artista, cioè creatore, cioè originale; più originale sarai, e più sarai artista —. Imperativo categorico, dover essere, che non viene dal di fuori all'artista, non è un comando eteronomo, ma sgorga dall'intimo dell'attività che lo costituisce artista, è il proiettarsi dinanzi all'artista come ideale di quel massimo, di quel termine ultimo in cui l'attività che lo fa artista è tutta e solo attività, tutta e solo sè stessa.

5.

Al limite, la sintesi totalmente e assolutamente sintesi, cioè originalità, cioè arte, è quella cui nulla preesiste come sintesi, che dinanzi a sè, come suo antecedente ideale, non ha sintesi già formate, ma solo un informe caotico molteplice da organizzare e ridurre ad unità, e di cui essa, in quanto sintesi perfettamente tale, cioè nuova e originale, fa un ben ordinato e compaginato mondo. Ora, quand'è che l'artista sperimenta in sè questo informe e caotico molteplice, totalmente al di qua della forma, dando forma al quale, organizzando il quale in unità e facendone un mondo la sua sintesi sarà to-

talmente e assolutamente sintesi, cioè originalità, cioè attività, cioè arte? Solo quando sperimenta in sè, non astrattamente ma immediatamente, la vita del suo tempo, del suo presente.

6.

Legge e ritmo della Vita è di essere un informe aspirante alla Forma ma che nessuna forma definitivamente imprigiona, e che ogni forma già raggiunta di volta in volta dissolve fluidifica trascende. Ogni forma, in cui la Vita si è una volta in un dato momento espressa a sè stessa, tende ad irrigidirsi a cristallizzarsi a chiudere entro i suoi argini il flusso della Vita, che pel fatto stesso di essersi espressa e rivelata a sè stessa in quella forma si è cangiata e rinnovata nel suo intimo, onde quella forma più non la rivela ed esprime. Nata una volta dalla Vita come espressione, rivelazione e, in quanto tale, liberazione della Vita, diventa col tempo ostacolo e inciampo alla Vita che non esprime più. Non l'esprime più perchè non la comprende più. Non la comprende più perchè al di qua di quello che la Vita è divenuta pel fatto stesso di essere passata attraverso quella forma e di esservisi espressa. Urge perciò dissolverla e spezzarla, e alla Vita, a quel nuovo informe che è divenuta la Vita, dare una forma nuova in cui l'antica viva posta e negata insieme come momento superato. Informe è, dunque, solo la Vita in quanto processo

di dissoluzione delle vecchie forme e anelito verso le nuove; in quanto transito dalla forma che non è più a quella che non è ancora, dal passato all'avvenire, in quanto, cioè, presente in atto e concreto. Solo partecipando intimamente al suo presente, coincidendo quanto più è possibile con esso, vivendo come presente in atto, l'artista sperimenta in sè un informe, che non è già pura e semplice assenza di forma, ma vivente anelito ad affrancarsi da vecchie forme sentite come insufficienti ed a conquistarne delle nuove. Più l'artista sperimenta in sè quest'anelito, quest'ansia, quest'esigenza di affrancazione dal vecchio e di creazione del nuovo, più coincide con quello che è non cronologicamente, ma idealmente il presente, più si fa presente e vive come presente in atto, e più la sua dipendenza dalle vecchie sintesi si scioglie. la passività in lui diminuisce, cresce la sua novità e originalità, più l'attività organizzatrice acquista la possibilità di scender profondo, di andare lontano, di spiegar libere le ali. Sperimentare in sè l'informe l'artista non può altrimenti che sperimentando in sè la Vita come presente in atto. solo il presente essendo, per definizione, Vita nell'atto del suo farsi, informe che anela alla forma: il passato è il già formato, ciò che non vive e non diviene più (1). L'imperativo categorico artistico dinanzi formulato si può, dunque, anche formulare così: — dà forma artistica alla Vita del tuo tempo. al

(1) È da sciocchi perciò chiedermi, come ha fatto qualcuno, quanto duri il presente e se passato sia il secondo

tuo presente: vivi come presente in atto ed esprimilo artisticamente; sperimenta la Vita come presente, come informe, come problema e trovane la soluzione; vivi e risolvi i problemi del tuo tempo —. *Originalità* è, dunque, tutt'affatto equivalente di *contemporaneità* e *attualità* (1).

prima o il minuto prima o l'ora o il giorno o il mese o l'anno o il secolo prima. Presente è la Vita nell'atto di svilupparsi come tale: e può durare tanto una frazione di secondo (ad esempio: un riflesso organico che sorge e passa in un baleno) quanto dei secoli (ad esempio: un movimento culturale che sviluppi lentamente nel corso di centinaia di anni le possibilità racchiuse nel suo seno).

(1) Alla tesi che l'originalità è momento formalmente necessario dell'opera d'arte si è opposta la peregrina ragione che la massima parte dei capolavori son nati da argomenti e schemi tutt'altro che originali e attuali. Ma è di tutta evidenza che per originalità qui s'intende non già novità di argomento o di trama o di favola (originalità che non è poi da disprezzare quanto comunemente si usa se la ricercarono Sofocle nel *Filottete* ed Euripide nell'*Elettra*), ma originalità spirituale, nuovo senso nuovo gusto nuovo sapore nuova esperienza della vita, che può, sì, certo, esprimersi attraverso una materia nuova, ma può anche impadronirsi di una vecchia materia, remotissima nel tempo dall'artista, e farne, consciamente o inconsciamente, una nuova creazione. Quasi sempre, anzi, per esprimere il nuovo senso della vita che vago e confuso si agita nei suoi contemporanei, l'artista ricorre a personaggi ed eventi dei tempi che furono: gli è che questi, lontani come sono nel tempo, staccati dalle passioni e dagli interessi contingenti ed effimeri che personaggi ed eventi del presente immediato suscitano, permettono all'artista quella *distanza*, quella proiezione nell'universale e nell'assoluto, che eventi e personaggi dell'immediato presente più difficilmente consentono.

7.

Indubbiamente, ciò che fa artista l'artista non è lo sperimentare in sè i problemi come tali, ma il risolverli artisticamente: si può tormentosamente vivere il problema, o qualche aspetto del problema, del proprio tempo ed essere, nondimeno, incapaci di artisticamente risolverlo, onde l'opera che ne vien fuori non ha valore che documentario. Sperimentare in sè il problema del tempo, il tempo come problema, come presente, come informe, è condizione necessaria, non sufficiente, per l'opera d'arte. Ma artista è solo chi dà forma al problema del suo tempo, chi sperimenta in sè il suo tempo come problema in atto e nella misura in cui lo sperimenta: fuori di esso, egli non può che aggirarsi tra le già formate e perciò, in quanto tali, cristallizzate e morte sintesi e forme del passato. Del resto, mai o quasi mai il problema del tempo trova di colpo la sua soluzione artistica. Il capolavoro è come una visione perfettamente limpida cui si giunge, di solito, solo attraverso una serie di visioni parzialmente difettose, non perfettamente a fuoco, congiunte e rilegate fra loro da uno sforzo unico e vivente verso la netta e limpida visione. Questo sforzo unico e vivente, alla cui riuscita artisti numerosi collaborano, è il problema come vivente realtà, nell'atto di travagliarsi verso la sua soluzione. L'artista grande o piccolo che sia si di-

stingue dal mestierante più o meno intelligente per questo, e per questo soltanto: che il mestierante non si pone dei problemi, non sperimenta in sè un informe aspirante a sciogliersi in forma, ma semplicemente manipola e combina più o meno abilmente forme già fatte e realizzate. Egli perciò non vive davvero nel presente, come presente, ma nel passato, come passato, e cioè, artisticamente, non vive, è morto (1).

8.

L'informe, il presente, il problema, la Vita come informe come presente come problema nel senso sopra definito è un indeterminato. In quanto però informe che non è pura e semplice assenza di

(1) L'opera fallita è composizione più o meno abile, mosaico più o meno riuscito, non è unità organica, non riesce a fondere in un organismo tutto vivo gli elementi che la costituiscono e che essa deve ad altre opere d'arte. Riconoscerli come elementi già esistenti in circolazione è negare di tanto nell'artista l'atto creativo, quindi l'arte. È un fatto di evidenza innegabile che la maggioranza degli uomini vive non d'idee che si crea e si fa dal di dentro, col suo proprio sforzo, ma d'idee già belle e fatte, accettate dal di fuori, si nutre di stati d'animo solidificati in espressioni pratiche o verbali, logori dall'uso come monete vecchie: in una parola, vive non nel presente ma nel passato. Onde Oscar Wilde diceva che molte persone vivono soffrono si uccidono per delle *citazioni*.

forma, a riempir la quale ogni forma indifferentemente è buona, ma informe che ha in sè sciolte queste e queste forme del passato ed urge verso la sua forma, ancora indeterminata, certo, e perciò imprevedibile e lasciata alla libertà creatrice dell'artista, ma che non può essere una forma qualsiasi, potendosi di essa almeno dire che non sarà una delle tante forme del passato, il problema è un determinato. Indeterminato in quanto non ha trovato ancora la sua soluzione; determinato in quanto problema o ansia vitale, tanto vero che si può benissimo distinguerlo dai problemi dei tempi passati. È una determinatezza non statica ma dinamica, non di cosa ma di tendenza, conciliantesi benissimo in quanto tale con l'indeterminatezza del punto di arrivo. Indeterminato che, pur essendo tale, è determinato in quanto travaglio e ricerca di determinazione: indeterminato determinato in quanto indeterminato, e cioè processo dell'indeterminato verso la sua determinazione, questo è il problema, il presente, l'informe, la Vita come problema, come presente, come informe, che affannosamente urge verso l'espressione e la forma. Contraddizione vivente che l'intelletto astratto non riesce ad afferrare, perchè tende irresistibilmente a scomporre quella vivente ribollente fluidità in termini fissi rigidi immobili. Qualche esempio chiarirà meglio la cosa.

9.

A tutti sarà capitato qualche volta di non ricordare al momento voluto un nome, una parola che pure si sa di conoscere, e di arrovellarsi a ripescarla nella memoria. Cosa ha luogo nello spirito quando tale fenomeno vi si produce? Evidentemente, lo spirito del ricercante è in uno stato d'indeterminazione e di vuoto; non ricorda e vuol ricordare, non ha più e vuole avere ancora, ha perduto e vuol ritrovare, è caduto in miseria e vuol ridiventare ricco. È vuoto, ma un vuoto non già inerte e indifferente a qualunque contenuto venga a riempirlo, ma animato da una specie di orrore del vuoto, che lo spinge a cercarsi un contenuto, non un contenuto qualunque, ma un determinato contenuto che lo riempia. È un indeterminato che non sta lì, immobile e sterile, ma si travaglia in cerca della sua determinazione. È ignoranza che è, insieme e in un atto solo, processo verso il sapere, inespressione che è anelito vitale verso l'espressione. In quello stato d'interiore rovello noi non sappiamo ancora, e pure qualcosa sappiamo, tanto vero che se qualcuno ci suggerisce una parola che non è quella che cerchiamo immediatamente la respingiamo. E sappiamo anche che la parola che cerchiamo è chiusa entro certi confini. Non sapremmo indicarli quei confini, non sapremmo trac-

ciarli con linee sicure e definite, pure sentiamo che ci sono e che chiudono la nostra interiore ricerca in un campo di possibilità ben delineato. È, dunque, quel vuoto un vuoto che è anche, in certo senso, pieno. È quell'indeterminato un determinato che non è del tutto tale. È quell'inespresso un inespresso che, se non ha trovato ancora la sua espressione, ha già segnato in anticipo il campo in cui la troverà. Ed infatti quell'espressione a un certo momento inaspettata inattesa brilla con la rapidità del lampo, scaturendo dalle profondità misteriose dello spirito. La parola che cercavamo e non trovavamo ancora, eccola finalmente: è qui! L'esempio valga quel che può valere, fra lo stato di spirito qui descritto e i problemi che la Vita e la Cultura a un certo momento si pongono esistendo una differenza capitale: che lì si tratta di ricordare e qui di creare. Ora creazione = libertà, imprevedibilità. Niente rende necessario che quei problemi di vita trovino la loro soluzione artistica: la storia conosce i tempi muti, le zone morte, i deserti sterili dell'arte. Se soluzione vi sarà e quale, non si può dire *a priori*. Ma si può in anticipo prestabilire che *se* soluzione vi sarà, essa sarà di problemi così e così individuati. Libertà e determinazione insieme, dunque. Non letto prestabilito al fiume della Vita; questo si scava da sè il suo letto a misura che avanza, e, nondimeno, la direzione del suo movimento è nettamente individuabile.

10.

Aggiungo per amor di chiarezza, benchè forse non ce ne sarebbe bisogno, che parlando di problemi del tempo che l'artista si pone, della Vita come problema, come presente, come informe che sperimenta in sè, e tanto più quanto più è artista, non intendo affatto alludere ai singoli problemi tecnici politici giuridici morali sociali religiosi che la Vita in quel tempo si ponga e risolva: problemi sperimentati come tali, ma in un'altra zona di attività da quella artistica. Problema per un artista è puramente e semplicemente il nuovo atteggiarsi dello spirito verso il mondo e la Vita, il nuovo senso, il nuovo gusto, il nuovo sapore, la nuova esperienza della Vita e del mondo in cui lo spirito è venuto atteggiandosi, che ha in sè come momenti presupposti e sciolti le forme del passato, del *suo* passato, e cerca una nuova forma, che le si adegui e l'esprima a sè stessa. Nella sua stessa determinatezza, quindi, il problema così inteso è un indeterminato che, come tale, può rifrangersi attraverso temperamenti individuali molteplici, in ciascuno assumendo un colore particolare, senza però mai perdere la sua determinatezza di problema storicamente così o così individuato. Esso ammette, certo, una molteplicità di soluzioni, ben-

chè tutte convergenti in una direzione determinata, di cui si possono tracciare le linee funzionali, che son poi quelle che caratterizzano l'arte di un determinato periodo storico. Nel problema così inteso c'è, dunque, posto per tutti, per i talenti e per i genii, ognuno col suo proprio mondo, con la sua propria individuale fisionomia e, nondimeno, tutti portati da una medesima ondata spirituale, tutti fra loro congiunti da un unico travaglio, perfettamente individuabile e definibile come ondata e travaglio. Dal fatto che il problema è nella sua indeterminatezza determinato non deriva, dunque, punto che la soluzione debba essere unica e che per ogni epoca non vi sia posto che per un'unica opera d'arte. Peraltro, più un'opera d'arte è profonda originale intensa, e più nella parola liberatrice e chiarificatrice che essa pronuncia tendono a risolversi ed annullarsi idealmente le opere d'arte sue contemporanee di profondità ed ampiezza minori. Gli è che l'orizzonte che da queste si domina è idealmente compreso e annullato nella sua particolarità nell'orizzonte più vasto e solenne che dall'alto del capolavoro si abbraccia. A distanza di secoli un capolavoro caratterizza un'età, un periodo, un tratto di cammino percorso dall'umanità nel suo faticoso andare: e più l'opera d'arte ascende verso il capolavoro, più, spersonalizzandosi, staccandosi dalle particolarità empiriche individuali contingenti transeunti del temperamento dell'artista, tende a coincidere con l'anima pro-

fonda del tempo che è suo, del suo presente, della sua vita, a rivelare il segreto di tutti, a dire la parola che tutti invocano attendono sperano (1).

II.

La Vita si presenta come problema ovunque cerca nuove forme avendo in sè superato e sciolto le antiche. Tanti problemi, dunque, quante correnti di Vita, per corrente di Vita intendendo

(1) Gino Doria mi mosse un quesito interessante. Immaginiamo — egli disse — un artista che, risalendo il tempo a ritroso, vivendo intimamente il tempo remoto a cui è risalito, produca l'opera d'arte che in quel tempo nessuno fu capace di creare e le dia una forma che a noi può sembrar vecchia ma, per quel tempo, sarebbe stata nuovissima: ha compiuto o non ha compiuto l'opera d'arte, la creazione, l'originalità, l'attualità? «Non mi par dubbia la risposta affermativa», egli scrisse. Il caso non è tanto astratto quanto potrebbe sembrare: basta ricordare la letteratura umanistica del Quattrocento. Immaginiamo, dunque, un artista che tutto si rovesci e si profonda nei latini, anzi nei latini di un certo periodo, e così intensamente riviva la loro vita da essere idealmente loro concittadino, e a questa sua vita interiore dia forma in un'opera in versi o in prosa: sarà essa opera d'arte o no? Rispondo: non nego che possa essere arte, ma grande arte, novità e originalità vera no, perchè la esperienza della vita cui l'artista darebbe in tal caso forma egli non l'avrebbe sentita in sè come un informe cui egli pel primo avesse dato forma, l'avrebbe, invece, attinta dalle forme che le furono date dai grandi artisti e scrittori latini. Di fronte ai quali egli sarebbe nel preciso rapporto di discepolo a maestro di imitatore a modello.

quella che passa attraverso una molteplicità di forme e di espressioni senza esaurirsi in nessuna di esse, tutte congiungendole nella continuità vivente di uno sforzo unico. I problemi di una vita dialettale non sono quelli di una vita nazionale, seguono un ritmo e una legge differenti, esigono, perciò, differenti espressioni. In due civiltà che corrono parallele l'una all'altra, con niuna o pochissima influenza reciproca, i problemi si prospettano per ciascuna di esse in modo diverso e incomunicabile: il presente ideale dell'una nulla ha a che fare col presente ideale dell'altra. Ma fra le varie correnti vitali si possono benissimo porre gerarchie di valori, e giudicare, ad esempio, i problemi della letteratura italiana del secolo XX di gran lunga preminenti su quelli della letteratura dialettale napoletana dello stesso tempo, di quanto più ricca complessa differenziata articolata è l'anima e la vita italiana sull'anima e la vita napoletana di quel tempo. Le condizioni storiche della civiltà occidentale avendo realizzato, fino a un certo punto almeno, un'unità di corrente vitale in tutta l'Europa, si può parlare, purchè si dia sufficiente latitudine alla parola, di un unico problema artistico che lo spirito occidentale europeo si pone nel secolo XX, nel senso di un unico atteggiamento e reazione verso la Vita e senso e gusto e sapore ed esperienza della Vita che la storia è venuta creando in tutta Europa e che cerca ora ansiosamente la sua espressione. E il criterio di giudizio degli artisti muta a seconda che dall'una corrente

di Vita si passi all'altra, essendo assurdo richiedere dagli artisti dell'una la soluzione di problemi che affaticano quelli dell'altra. E solo così è possibile organizzare e costruire una storia dell'arte. Dal punto di vista della pura forma, della pura espressione, del puro stile non si può. L'opera *a* è, per ipotesi, perfettamente riuscita, l'opera *b* è, per ipotesi, anch'essa riuscita: in che modo, dal punto di vista della pura forma, del puro stile, della pura espressione, disporle in serie, congiungerle fra loro nella continuità di uno svolgimento? Ognuna resta chiusa nella sua forma. Dall'una non si passa all'altra. Ma dall'opera d'arte *a* lo storico passa all'opera d'arte *b* in quanto la Vita che si esprime e si dà forma in *b* è la stessa che, in un momento anteriore del suo sviluppo, si espresse e si diede forma in *a*, ha in sè come momento presupposto la Vita che si espresse e diede forma in *a*, e perciò, indirettamente, ha in sè anche la forma *a*. E, dunque, bisogna porre *b* dopo di *a* e non viceversa, perchè *b* ha in sè la Vita che si espresse in *a* e *a* non ha in sè la Vita che si espresse in *b*. Solo ricorrendo al concetto di Vita non come immobile quantità, ma come informe che di volta in volta si dà forma, pel fatto stesso di essersela data si rinnova nel suo profondo e trascende la forma che si è data anelando verso una nuova forma, è possibile disporre in serie le opere d'arte, espressione artistica dei momenti vari di sviluppo di un'unica corrente vitale.

12.

L'equazione arte=originalità esaminata a fondo permette di ristabilire la gerarchia tra le opere d'arte negata da qualcuno. Si dice: un madrigale, quand'è riuscito, non è nè più nè meno riuscito, nè più nè meno bello di un grande poema per ipotesi perfettamente riuscito, ad esempio la *Divina Commedia.* Ma nel madrigale l'attività creatrice dell'artista ha operato una sintesi limitata particolare angusta, la quale non ha ad antecedente ideale che un informe, una vibrazione di vita, un sentimento egualmente angusto e limitato. Nella *Divina Commedia,* invece, ha operato una sintesi gigantesca, una visione nuova del mondo e della vita, che ad antecedente ideale ha un informe, una vibrazione di vita. un sentimento ugualmente universale. L'indipendenza di Dante dalle vecchie sintesi, la sua originalità, la sua efficienza e potenza d'artista è, dunque, tanto maggiore di quella del madrigalista. Un artista è di tanto maggiore di un altro, di quanto più profonda vasta cosmica è la sua visione del mondo e della vita, la sua morale, la sua filosofia, la sua religione, di tanto maggiore essendo la sua potenza sintetica, la sua attività creatrice. Intesa la forma non come immobile e morta forma, come *forma formata,* ma come forma in atto, come attività formatrice, come *forma*

formante, suscettibile di gradi infiniti d'intensità, Dante è, dal punto di vista della pura forma, infinitamente superiore al madrigalista. e la *Divina Commedia* infinitamente più bella del ben riuscito madrigale (1).

(1) Un artista che compiutamente e chiaramente esprima una visione del mondo e della vita sarà quindi superiore ad altri artisti, che quella stessa visione esprimono solo frammentariamente o confusamente: l'opera di quello ingoierà e annullerà le opere di questi, come il serpe di Mosè ingoiò i serpi dei maghi egiziani. Si giudicherà superiore un artista a un altro vissuto in altro tempo e in altra ondata culturale, e che quindi si è proposto altri problemi, se quello ha dato forma a una visione del mondo e della vita più ampia e profonda di questo, per ipotesi vissuto alla ombra di visioni mutuate da altri e che egli si è limitato ad approfondire e svolgere in qualche particolare. Ma nessuna gerarchia di valori si stabilirà fra artisti (Eschilo Dante Shakespeare Goethe) che, vissuti in tempi diversi e in diverse culture, hanno saputo egualmente dar fondo al loro mondo spirituale.

Facendo dell'originalità un momento formalmente necessario dell'opera d'arte, facendo obbligo alla critica di ricercare quanto un artista debba ai suoi contemporanei o predecessori, si contribuisce ad abbattere la barriera eretta dalla retorica fra le varie arti. Non è detto che per influenza di un artista sopra un altro debba intendersi solo quella che il letterato sperimenta dal letterato. il pittore dal pittore, il musico dal musico, e così via. L'esperienza quotidiana ci prova che le arti influiscono le une sulle altre, e che i grandi movimenti sorti nel seno di un'arte prima o poi si ripercuotono nel seno delle altre. La nostra teoria tende a concepire la storia dell'arte come lo svolgersi di un unico movimento, in cui tutte le arti influi-

13.

La teoria su esposta è stata accusata di *contenutismo*. Tutto sta ad intendersi sulla parola contenuto. Se per contenuto s'intende una teoria o tema o argomento o materia o problema determinato, e la teoria su esposta s'interpreta nel senso che il valore maggiore o minore o nullo di un'opera d'arte dipenda dal trattare più o meno o dal non trattare affatto determinati individuati problemi tecnici sociali giuridici politici morali filosofici, nessuna teoria meno contenutistica della nostra. La quale misura l'originalità dell'opera d'arte dall'intensità con cui l'artista sperimenta in sè ed elabora un informe, un'ansia di vita che non ha trovato ancora la sua forma e verso di essa urge e si precipita. Ora, il contenuto inteso a quel modo è, al con-

scono le une sulle altre, la poesia sulla pittura, la musica sulle arti figurative, e via dicendo. Già nella *Teoria della critica d'arte* io feci l'osservazione uno dei difetti della *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis essere la muraglia cinese eretta intorno alla nostra letteratura, messa, sì, in rapporto con la realtà della vita (benchè, anche questa, al modo romantico, intesa in senso troppo ristrettamente politico e sociale), ma considerata al di qua di ogni sostanziale e intimo rapporto con le altre arti. Le grandi ricerche erudite fatte dopo De Sanctis hanno messo in luce lo enorme potere d'irradiazione che sulle altre arti, la letteratura in primo luogo, esercitarono la pittura nel secolo XVII e la musica nel secolo XVIII.

trario, già formato, in sede non artistica: assumendolo a contenuto della sua opera, l'artista non sperimenterebbe già in sè un informe; al contrario, accoglierebbe passivamente una materia, un dato, cioè qualcosa di determinato e formato che altri gli porgerebbe già bello e fatto. In quanto fa dell'esperienza di un informe, cioè di qualcosa che ancora non è (inteso l'essere come esistenza determinata conchiusa fissata) ma vuol essere, la condizione necessaria (se non sufficiente) dell'opera d'arte, la nostra teoria è la meno contenutistica che si possa immaginare. Essa non impone all'attività artistica alcun contenuto nel senso di una determinata e definita materia: così inteso, il contenuto sarebbe essere e non problema, forma e non informe. Ma ove per contenuto s'intenda quell'informe nel senso sopra definito di Vita in quanto problema, in quanto presente, in quanto farsi, e la nostra teoria s'interpreti nel senso che quanto più radicalmente l'artista si scioglie dalla dipendenza delle vecchie sintesi che sono e non divengono più, quanto più intensamente sperimenta in sè la Vita come quel (nella sua indeterminatezza) determinato informe che essa ora è, tanto più realizza in sè la condizione necessaria (se non sufficiente) a fare opera d'arte, in questo senso la nostra teoria è contenutistica. E nella sua apparente paradossalità vicina al buon senso, che dall'artista esige sempre che non si attardi in vecchie superate forme informanti una vita che, pel fatto stesso di

aver già trovato la sua forma, non è più la nostra, ma che dia forma alla nuova vita che si è formata in noi e che esige la sua espressione. Nel senso che noi diamo alla parola, il contenuto non è già aggiunto dal di fuori alla forma: è l'analisi stessa del concetto di arte=forma o sintesi che ce lo ha rivelato come condizione trascendentale dell'opera d'arte. È esaminando il concetto di forma che noi abbiamo in esso scoperto come uno dei momenti di cui esso consta il contenuto, nel senso che noi diamo a questa parola (1).

14.

Rettamente intesa la nostra teoria, cadono dunque tutte le accuse che contro di essa si potrebbero muovere di sociologismo, imitazionismo e simili.

(1) Basta intendere la forma non come *forma formata*, ma come *forma formante*, come attività formatrice in azione, perchè appaia subito che essa è impensabile senza alcunchè da formare che idealmente le preesiste, il quale alcunchè, se è da formare e non di già formato, vuol dire che è un informe, vita cieca non ancora spiritualmente organizzata. Intesa così la forma, è evidente che lo « stilista che realizza una bella forma letteraria senza esprimere in essa nulla del problema del suo tempo » (Guido Ruberti), e cioè senza sperimentare in sè un informe, un sentimento nuovo della vita, non realizza veramente una forma, e solo maneggia le forme realizzate da altri: è un mestierante, sia pure abile e intelligente, non un artista; un letterato. non un poeta. La forma che egli realizza non è forma formante. ma forma che egli trova già bella e formata.

Teorie tutte le quali fanno obbligo all'artista di assumere a contenuto della sua opera una realtà già esistente in sè e fuori di lui come realtà: la realtà in sè è già formata come tale: l'artista dovrebbe imitarla o ritrarla nella sua opera. Invece, il contenuto come lo intendiamo noi non è nulla di esterno all'artista, gli è anzi totalmente interno, gli sgorga dal didentro come esperienza immediata di un'ansia vitale, non è nulla di esistente nel senso di esistenza conchiusa e determinata. Quest'anelito essendo lo stesso che agita nelle fibre più profonde la società in cui l'artista vive, questi, dandogli forma, finisce per ritrarre anche la società, in quanto questa è essa stessa non dato ma vivente problema. Pel sociologismo di tutte le sfumature il contenuto è, in sè stesso, dato e non problema, che l'artista trova e assume, non crea: per la nostra teoria, invece, è un vivente problema nell'artista e fuori dell'artista, è nient'altro che la Vita nell'atto del suo farsi.

15.

Dall'equazione arte=originalità deriva una concezione dell'atteggiamento e dei doveri della critica verso le opere d'arte che si vanno facendo sotto i suoi occhi diversa affatto dalla comune e volgare. Secondo la quale il critico dovrebbe passivamente aspettare che il capolavoro gli caschi dal cielo sul capo come un aerolito: quando il fausto evento

accadrà, egli non mancherà di riconoscerlo e celebrarlo. Nell'attesa, il critico sarebbe nei riguardi del capolavoro *tabula rasa*, sprovvisto affatto di segni ai quali riconoscerlo. Ma in forza di qual criterio il critico giudicherà che la tale opera è nuova e originale e la tal'altra, invece, non fa che rifriggere e rimasticare vecchi motivi? È evidente che per pronunciare quel giudizio egli deve avere prima un concetto il più possibile totale comprensivo universale di ciò che la Vita ha già realizzato nel passato (il vecchio) e di ciò che, superando ogni dato, essa tende oggi a realizzare (il nuovo), deve avere un concetto chiaro di quelle che sono le esigenze le ansie i tormenti i problemi della vita di oggi. Come decidere che la tale opera d'arte è nuova attuale originale nostra, e perciò appunto opera d'arte, se non si ha prima un concetto — magari oscuro confuso impreciso — di quel mondo spirituale ancora inespresso e che cerca affannosamente la sua espressione, se non si è per l'appunto implicitamente o esplicitamente, chiaramente o confusamente, posto agli artisti dei problemi di cui da loro si esige la soluzione? Come giudicare che la visione che della Vita ci dà un'opera d'arte è nuova attuale nostra, se non si è totalizzata dinanzi a sè l'antica, se non si ha di questa un concetto chiaro comprensivo organico? (1). Criticare

(1) É ciò che spiega il perchè dell'impotenza della critica drammatica com'era finora esercitata in Italia.

Essa aveva eretto una muraglia della Cina intorno al

è giudicare. Giudicare è inquadrare nella storia, è collocare a suo posto nel movimento generale dello spirito. Ogni critica suppone, esplicita o implicita, una generale visione del mondo e della vita, una concezione sintetica della storia dell'umanità. In ogni giudizio critico, per quanto umile, è implicita o esplicita tutta una storia dell'umanità e dell'arte. Avere un'idea chiara del problema dei tempi nostri, di quella determinata ansia di creazione di un nuovo mondo che è il tempo nostro e gli conferisce un'impronta inconfondibile, è condizione necessaria, è presupposto indispensabile per fare della critica sul serio, per riconoscere il capolavoro se domani si presenterà.

teatro: a crederle, questo viveva per conto suo, si svolgeva secondo proprie leggi, e tutto ciò che era al di là del palcoscenico non lo toccava. Naturalmente, mancando di ogni riferimento al movimento culturale dei tempi, i critici drammatici erano nell'assoluta impotenza di giudicare se gli autori ruminassero vecchie posizioni e situazioni già esaurite o, al contrario, si proponessero di esprimere nuovi modi di vedere e sentire la Vita, e quali questi fossero. *Rebus sic stantibus*, la critica non poteva essere, e non fu, che critica puramente tecnica; adottato un modello di teatro e fissatolo per l'eternità come il solo teatro possibile e pensabile, si condannava e si esaltava a seconda che l'opera da giudicare vi si confermava o no. Per farla finita con questa critica bisognava abbattere la muraglia cinese eretta intorno al teatro, considerare questo non come scoglio ma come onda fra onde nell'oceano della vita e della cultura. A far questo ha sempre mirato la mia opera di critico.

16.

Il critico , dunque, pone o propone all'artista dei problemi da risolvere. Meglio: si attende dall'artista che li risolva, e, attendendolo, glieli espone. Glieli espone perchè la Vita li ha posti a lui ed egli crede che debba porli e li abbia posti all'artista degno di questo nome. Quei problemi non sono, dunque, esteriori all' intimità dell' autore come il tema del maestro lo è all'intimità del discepolo. Essi sono posti o imposti dalla Vita stessa all'autore e al critico. È la Vita stessa che nell'uno e nell'altro li pone a sè medesima, che nell'uno e nell'altro si atteggia come problema. L'artista non ha certo bisogno di aspettare che il critico glieli formuli, quei problemi, per conoscerli: se è un vero artista, li sperimenta e se li formula da sè. Ciò non esclude che un critico acuto possa illuminare un autore in cerca di sè stesso su quello che è il suo vero problema e contribuire a precisargliene i termini, chiarendogli ciò che confuso e inespresso gli si agita dentro, suscitando e sprigionando le energie latenti in lui. Si obbietta che la critica non antivede nè prepara, ma spiega. Ma qui l'antivedere ciò che si va preparando nel sottosuolo delle vecchie forme non è che uno sperimentare l'ondata di vita che tenta slanciarsi al di là di queste: sperimentarla, e per ciò stesso lavorare ad aprirle la strada. Infatti, cosa sono i movimenti artistici

che tratto tratto irrompono se non critica in atto, critica vivente e palpitante, che sfracella il vecchio e afferma l'esigenza del nuovo e lo antivede e prepara? Cos'è il futurismo, ad esempio, se non un movimento in apparenza artistico in realtà critico, poeticamente presso che infecondo, criticamente importantissimo in quanto distruzione del vecchio mondo poetico e annuncio e preparazione del nuovo che è da venire? Il critico grande e conclusivo è quello che viene a sera e fa il bilancio della giornata. Ma la sua opera fu preparata dai critici minori, che agitando le acque e polemizzando e infuriando e distruggendo e incitando ed esaltando fanno da ostetrici alla nascita del capolavoro e affrettano il lento andare del tempo (1). Il critico non è l'uccello di Minerva che spiega le ali a sera quando il lavoro della giornata è finito e la gente è andata a letto: è il gabbiano che vola sulle ali del vento e annuncia la tempesta che sale all'orizzonte. Non si nega il pericolo insito nella critica

(1) Questa concezione della critica ha sollevato le più vive resistenze. Si è negato che il critico possa collaborare con l'artista nell'additargli i problemi del tempo. Un esempio in contrario, uno solo, ma che vale per mille: nel 1836 Giuseppe Mazzini, nella *Filosofia della Musica*, giudicava esaurita la musica del suo tempo e indicava alla musica quegli stessi precisi problemi che quindici anni più tardi Wagner si poneva e splendidamente scioglieva. Problema è ansia di vita, nuovo senso ed esperienza della vita in formazione e perchè si vuole negare al critico di sentirlo come l'artista e magari prima di lui?

così compresa: che, cioè, possa cristallizzarsi in formule precise e in base a queste esaltare o stroncare. Ma quali cose umane non sono esposte al pericolo della degenerazione? I critici dei critici vi porranno riparo.

17.

La teoria sopra esposta fa dipendere il valore dell'opera d'arte da elementi contingenti e storici? Il valore dell'opera d'arte è tutto e solo nella sua forma, nella sua espressione, nel suo stile, e cioè nella peculiarità intensità profondità vastità della sintesi che la costituisce. Costituitasi una volta come sintesi, e cioè come valore spirituale, l'opera d'arte conserva in eterno il suo pregio. Ciò che nacque come arte, come originalità novità attività, resta in eterno tale, anche se la Vita che in essa si espresse cada e tramonti. Muor Giove e l'inno del poeta resta. Gli è che attraverso tutte le forme in cui essa si esprime la Vita sempre Vita rimane, ed in ciascuna tutta la Vita in quella determinata forma, suscettibile di essere rivissuta e sperimentata in eterno. Niente diviene vecchio se non ciò che nacque vecchio. Ciò che nacque nuovo in eterno resta tale. Ma, l'abbiamo dimostrato, una opera d'arte non nasce nuova, e cioè non nasce, *tout court*, se non in quanto soluzione di quel vivente problema che è il presente in atto, solo af-

fondando nel quale le sue radici essa estolle in alto rami foglie fiori. Solo ciò che nacque come attualità viva e concreta dura eterno. Muore, anzi non vive mai, ciò che nacque fuori della viva e concreta attualità. Vive in eterno ciò che nacque vivo e non morto; solo ciò che nacque come presente non conosce tramonti: ciò che nacque come passato non nacque neppur mai veramente, fu sempre passato e morto. E se non c'è altra via di comprendere un'opera d'arte che di rifarne quanto più fedelmente è possibile la genesi ideale, se ne deduce che gustare e valutare e giudicare un'opera d'arte non si può se non ripresentandosi i problemi che la Vita poneva all'artista, inquadrando l'artista e l'opera sua quanto più strettamente è possibile nel flusso della vita che fu sua, rifacendo in sè il processo pel quale quello venne liberandosi dalle vecchie forme, sperimentando in sè l'ansito nuovo di vita, esprimendolo e dandogli forma. Che la soluzione che l'artista ha dato al suo problema (per ipotesi, supponiamola perfetta) sia perfettamente adeguata, non si può che immediatamente sentire e sperimentare, così come immediato fu l'atto con cui un molteplice informe e caotico si organò in forma. Dimostrare che una forma artistica è veramente forma, cioè espressione adeguata, non si può: tanto varrebbe ricondurre quella forma ad altre preesistenti. E se ciò fosse possibile, vorrebbe dire che opera d'arte in quel caso non c'è. O si rifà entro di sè il processo dal

quale l'opera d'arte ebbe vita e che, in quanto processo, è attività, creazione, quindi originalità, o no: nel primo caso, si gusta la bellezza dell'opera d'arte, l'opera d'arte in quanto tale; nel secondo caso, no. Ma per rifare entro di sè quel processo così e così determinato e individuato, pel quale l'opera d'arte così e così individuata ebbe vita, è assolutamente necessario ricondursi al momento in cui quella genesi ideale ebbe luogo, e ciò si può solo inquadrando l'opera d'arte nel movimento generale della storia (1). Solo così è possibile giu-

(1) Il che appunto spiega come mai un'opera che appariva bellissima possa perdere tutta o parte della sua bellezza il giorno in cui documenti inoppugnabili la svelino imitazione o copia di un'altra: gli è che allora il processo genetico grazie al quale la capivamo si è trasformato radicalmente diventando altro e opposto. Si è obbiettato che rifare il processo onde l'opera d'arte ebbe vita può, dato che ci riesca, solo il critico, non l'indotto, non lo spettatore volgare, non il comune lettore: e allora come si spiega che questi pure gusti ed applauda l'opera d'arte? Rispondo: anche l'indotto, anche lo spettatore volgare e il comune lettore in tanto gustano esteticamente l'opera d'arte in quanto criticamente la giudicano, l'inquadrano, cioè, in una visione generale della storia dello spirito, giudizio, certo, confuso approssimativo grossolano, onde grossolano approssimativo confuso è il loro gusto. Ascendendo a un grado superiore di cultura, correggendo il loro giudizio, essi correggono il loro gusto, e ciò che un tempo loro piaceva non piace più. Ma il più delle volte il piacere che un'opera d'arte suscita nello spettatore indotto o nel comune lettore non ha nulla da fare col giudizio estetico: è piacere meramente fisico e sen-

dicare se l'artista ripetè vecchie forme o non piuttosto creò del nuovo organando in sintesi un informe, un determinato informe anelante alla forma, e fino a che punto la sua sintesi esaurì le profondità di questo informe.

18.

Critica d'arte e storia dell'arte fanno tutt'uno. E appunto perchè la storia è sempre da fare e in eterno si rinnova, in eterno è da fare e si rinnova la critica d'arte. Il giudizio che diamo oggi della *Iliade* di Omero, il gusto che ne abbiamo, non è quello che ne avevano gli uomini dell'età di Luigi XIV, insensibili al fascino del poema perchè ignari affatto di ciò che Omero aveva voluto dire, del problema che aveva voluto risolvere, dell'esperienza vitale cui aveva voluto dar forma: la scoperta vichiana del momento barbarico dello spirito, presentando sotto nuova luce il problema che

suale, differente in grado, non in qualità, dal piacere di un buon cibo o di una buona bevanda; è il piacere di farsi accarezzare l'orecchio da una bella melodia, di assistere a un curioso e interessante intreccio di casi poco comuni, di sentirsi vellicati nelle passioni o interessi dominanti, distratti dalle preoccupazioni della vita quotidiana, e via di seguito. Tutto ciò non esige, di certo, alcuna preparazione critica, non pone in moto alcun giudizio storico, ma non ha niente da fare col gusto e col giudizio estetico, che son gusto e giudizio critico e storico.

Omero aveva voluto risolvere, capovolse il giudizio che se ne faceva. Oggi nell'*Iliade* si tende a vedere una poesia di corte non troppo dissimile da quella dei poemi cavallereschi del nostro Quattrocento, e questa nuova visuale storica mutando profondamente la visione del problema omerico muta ancora il gusto e il giudizio che si può dare sulla soluzione di esso. Nuove grandi scoperte storiche sulla Grecia preomerica ci ripresenterebbero l'*Iliade* in una luce che oggi non possiamo neppure lontanamente immaginare. Si comprende facendosi ciò che si vuol comprendere. E poichè il rifare non giunge e non giungerà mai a coincidere completamente col primo fare, perciò la critica è eterna e in eterno si va facendo (1). Invece, se fosse possi-

(1) Gino Doria obbiettò che in questa teoria la critica d'arte diventa una maledizione di Caino, una cosa tremendamente difficile e spaventosa. Nessuna opera d'arte potendo essere giudicata indipendentemente da quante l'hanno preceduta, giacchè solo in tal modo si può stabilire quanto contenga di nuovo, cioè di arte, ne deriva che, a rigore, per giudicare rettamente un'opera d'arte bisognerebbe conoscere tutto ciò che lo spirito umano ha prodotto dalla sua apparizione sulla terra fino al momento in cui quell'opera vide la luce, e non solo in arte, ma in tutti i rami dell'umana attività. Ciò essendo impossibile, nessun giudizio critico è mai definitivo.

A rigore sì, ed è proprio quel che afferma la nostra teoria, *la sola* che renda radicalmente impossibile ogni giudizio critico che pretenda a definitivo. Al critico essa assegna un compito sovrumano e irrealizzabile: individuare l'opera d'arte nel corso della storia universale, seguire il

bile gustare e giudicare esteticamente un' opera d'arte non già rifacendone interiormente la genesi, ma ponendosi dinanzi ad essa come dinanzi ad un

corso della storia del mondo fino a che metta capo a quell'opera d'arte. Ogni immediatezza di gusto e di giudizio è così polverizzata. Il critico dovrebbe, per poter dare un giudizio definitivo, rifare il corso del mondo sino all'opera d'arte da giudicare; in due parole, essere uguale a Dio. Compito praticamente irrealizzabile mai. Il critico, dunque, lavora con la perfetta coscienza della precarietà e provvisorietà del suo lavoro, con la coscienza che quanto afferma non ha e non può avere che una verità parziale provvisoria relativa. La gioia di sedersi sul proprio giudizio e di esclamare: *hic manebimus optime!* gli è in eterno negata. Egli deve crearsi uno stato d'animo di *eroica disperazione,* abbracciare la sua condanna e farsene la sua vocazione. Ciò rende la professione del critico infinitamente meno comoda e piacevole di quanto immaginano gl'ingenui che, mettendo in carta le impressioni che un'opera d'arte ha generato dopo pranzo nel loro eccelso spirto, credono sul serio di essere stati assunti giurati nel Tribunale della Storia, ma è anche ciò che solo può dare all'opera del critico una nobiltà ideale che la ponga non più in alto, certo, ma nemmeno più in basso di quella dell'artista: il *rifare* accanto al *fare.* « Quale è il vero critico se non colui che porta in sè i sogni e le idee e i sentimenti di miriadi di generazioni, e a cui nessuna forma di pensiero è estranea, nessun impulso di emozioni oscuro? »: sono parole di Oscar Wilde, critico non meno fine e sottile che artista squisito. Praticamente e in sede empirica, non è necessario che il critico, prima di pronunciare un giudizio, conosca tutte, senza eccezione, le opere d'arte apparse sulla terra prima di quella che vuol giudicare: gli basta ciò che direi il senso complessivo e globale della sua contemporaneità.

opus operatum, ciò vorrebbe dire che nell'opera d'arte v'è un *quid* che colpisce immediatamente il lettore o l'uditore o lo spettatore; e questo *quid* che opera immediatamente essendo immediato anch'esso, insuscettibile quindi di più o di meno, o colpirebbe immediatamente o no, o si gusterebbe di colpo o no, o si coglierebbe tutto in una volta e una volta per tutte o no. La critica non avrebbe storia: sarebbe fatta tutta in una volta e una volta per tutte e non eternamente da rifare. E per far della critica non ci sarebbe bisogno di cultura nè di preparazione storica: basterebbe porsi dinanzi all'opera d'arte ed aspettare a bocca aperta la rivelazione del bello. La critica diventerebbe cosa assai comoda, assai più comoda di quanto sia nella nostra teoria della radicale riduzione di gusto e critica a storia.

19.

Per un'altra ragione ancora gustare e comprendere un'opera d'arte altrimenti che rifacendone in sè la genesi ideale, inquadrandola nel generale moto dello spirito da cui si spiccò, è impossibile. L'opera d'arte è una sintesi o un sistema di sintesi che nacquero vergini nuove originali: creazione di rapporti non preesistenti come tali all'atto della loro creazione. Ma l'opera d'arte nata una volta entra nella circolazione del pensiero: è letta, stu-

diata, imitata, copiata, ripetuta, sfruttata, saccheggiata. Con l'andare del tempo, le sintesi che la costituiscono come opera d'arte perdono l'aria di novità di originalità d'imprevisto che avevano nell'ora del loro primo apparire. Gustare e giudicare l'opera d'arte in ciò che ha di veramente suo, nuovo, originale, e cioè artistico, non si può, quindi, se non facendosi contemporanei alla sua genesi ideale, per provare quanto più è possibile nella sua interezza l'effetto di sorpresa d'impreveduto di nuovo che essa produsse al suo primo nascere (1).

(1) Chi, come me, vegga nell'artista sopratutto un creatore di sintesi, uno scopritore di nuovi nessi e rapporti, un inventore di nuovi sistemi e organismi d'immagini, grazie ai quali, dove prima era buio fitto o nebbia indifferente, si vede o si comincia a vedere qualcosa, non avrà difficoltà a riconoscere che, come si può vedere confusamente e, nondimeno, essere il primo a vedere, e a vedere grandi cose, così si può essere scrittori confusi e approssimativi e, nondimeno, artisti grandissimi. Certo, l'ideale è di conciliare le due cose: essere il primo a vedere e vedere con occhio limpido e netto, e ci sono artisti che le conciliano: Sofocle, Petrarca, Manzoni. Ma l'incertezza e l'imprecisione della visione possono conciliarsi benissimo con l'originalità e novità di essa, e, cioè, per l'appunto col suo valore artistico. Al seguito di questi grandi inventori vengono spesso artisti di minor fiato, i quali, non avendo dovuto sciupare il meglio delle forze nello scoprire nuovi mondi e nuovi cieli, lavorando in un mondo già scoperto da altri, possono applicarsi a ripulire quanto nelle espressioni dei creatori vi era di contorto e di confuso.

20.

L'artista creò in quanto diè forma a un determinato informe che gli si agitava dentro: rifare dentro di sè il processo per cui da quell'informe si passò a quella forma è il solo mezzo per comprendere l'opera d'arte. E poichè quell'informe è il presente dell'artista, quel determinato presente sorto da quel determinato passato, gustare e giudicare l'opera d'arte non si può se non rifacendosi quel presente sorto da quel passato, cioè rifacendosi storia vivente e nell'atto del suo primo farsi.

APPENDICE

Il rapporto fra arte e storia nell'estetica di Benedetto Croce e nella nostra.

Il rapporto tra l'artista e il suo tempo, o, in termini filosoficamente più esatti, tra l'Arte e la Storia costituì sempre uno dei punti più scabrosi del sistema di Benedetto Croce. Su di esso il pensiero di Croce ha traversato una complessa vicenda di perplessità e di dubbi, dei quali lungo sarebbe qui fare la storia: lungo e inutile, anche perchè l'ha già fatta G. A. Borgese in un vivace scritto polemico pubblicato nel primo numero della rivista *Il Conciliatore* (Roma, 1914). Dopo di allora, spinto dalla logica interna della sua posizione, e forse dagli stessi attacchi degli avversari, Croce andò sempre meglio precisando il suo pensiero, di cui la forma, almeno per ora, definitiva è data dallo scritto *La riforma della storia artistica e letteraria* compreso nei *Nuovi Saggi di Estetica* (Bari, 1917, pp. 161-84).

Ufficio della critica — afferma qui Croce — è dare «la caratteristica del singolo artista, della sua personalità e dell'opera sua, le quali convergono in uno». Caratteristica che «non è niente di statico e di naturalistico, ma è intrinsecamente ed eminentemente genetica e storica e si attua quale delineazione della personalità e delle opere nel loro svolgersi». Ciò che fa opera d'arte l'opera d'arte è un certo tono o accento o *Stimmung* individuale, ineffabile e incomparabile: in questo tono o accento, e in esso solo, consiste la personalità estetica. Naturalmente questo tono non si è formato di solito tutto in una volta e una volta per tutte,

nè, formatosi, si è mantenuto tal quale finchè la spoglia mortale dell'artista abbia esalato l'ultimo respiro: l'artista ha subìto influssi che ne hanno agevolato o contrastato o variamente influenzato la formazione della personalità estetica, nè questa, nata una volta, è rimasta immobilmente uguale a sè stessa, ma o si è arricchita e irrobustita o è andata sgretolandosi e sfacendosi, e così via di seguito. Tracciare le caratteristiche e la storia della personalità estetica è il compito della critica d'arte.

In questa concezione crociana è evidente che la critica storica e genetica delinea, sì, la genesi e la storia dell'opera d'arte (o, più largamente, della personalità estetica), ma — si badi — *soltanto nell'ambito della personalità empirica, biografica, dell'individuo artista.* Sotto la giurisdizione della critica storica e genetica, in fondo, non cadono che gli elementi estranei alla personalità estetica dell'artista, chè ciò che fa opera d'arte l'opera d'arte, personalità estetica la personalità estetica, è un *quid* ineffabile che solo il gusto può cogliere, e che in sè non ha rapporto di sorta con la storia e col tempo.

Naturalmente, Croce non nega che l'artista, vivendo sulla terra e non nella luna, attinga alla viva materia della storia che lo circonda elementi che trasforma in opera d'arte, a capir la quale è, dunque, necessario risalire a quegli elementi e però alla storia: chi nulla sapesse della cavalleria, cosa capirebbe di Ariosto? chi nulla sapesse della storia di Firenze, cosa capirebbe di Dante? Ma è evidente che la storia in questa concezione *spiega* l'opera d'arte nella sua materia bruta e astratta, non la *condiziona*: tanto vero che, secondo Croce, nulla vieta che in uno stesso tempo, meglio: in una stessa ondata storica e culturale, possano fiorire artisti tra le cui visioni ed esperienze del mondo nulla affatto v'è di comune. Ciò per cui Dante è Dante è l'accento con cui egli ha cantato la sua materia: e se per questa, intesa come materia bruta, egli è nella storia, per quello egli ne è totalmente fuori. Si capisce che, essendo sorta nel secolo XIV, sia

d'uopo ricorrere alla storia di questo per capire la *Divina Commedia*, ma ciò che fa che la *Divina Commedia* sia la *Divina Commedia* e non un *Quadriregio* qualsiasi non ha nulla a che fare nè col secolo di Dante nè coi secoli antecedenti e conseguenti.

Pensata energicamente ed a fondo, la logica interna della teoria di Croce conduce ad affermare essere pensabilissimi un Balzac e un Dostojevski che nella Grecia micenea scrivono la *Commedia umana* e *Delitto e castigo* (intendo, si capisce, lo spirito e non la trama o argomento delle loro opere) e, viceversa, un Omero e un Pindaro che nel nostro mondo capitalistico e borghese cantano (anche qui, intendo lo spirito e non i fatti cantati) i loro carmi immortali. A chi gli obbietti che la sua estetica trascura del tutto l'esistenza delle scuole e dei movimenti artistici e smentisce il fatto innegabile che di solito un capolavoro è stato preceduto da una serie più o meno lunga di tentativi, visioni imperfette preparanti la visione perfetta, Croce risponde che tutto ciò riguarda la storia della cultura e non la critica d'arte, la quale ha per ufficio di dirci se la tale opera è riuscita o no e, se sì, in quale delle sue parti. Ma è evidente che in questa concezione la stessa storia della personalità estetica dell'artista dovrebbe esulare dalla critica d'arte e rientrare nella storia della cultura, e che la critica in senso strettissimo dovrebbe ridursi a un indice dei frammenti o passaggi riusciti in un'opera o in un'intera produzione artistica.

Conclusione: secondo Benedetto Croce, nessun sostanziale e intimo rapporto rilega l'opera d'arte al proprio tempo. In quanto prodotto di una personalità estetica, l'opera d'arte è fuori del suo tempo e di tutti i tempi. Non si può fare storia dell'arte perchè, essendo fuori del tempo, l'arte è fuori della storia. La critica deve contentarsi di saggi sparsi, di monografie isolate, consacrate ciascuna a delineare le caratteristiche e la genesi di una personalità estetica. Questa è la *riforma* della storia artistica e letteraria che Croce

propone: riforma che meglio si direbbe radicale *distruzione*, e con la quale egli ha tentato di superare quella che egli chiama concezione sociologica della storia dell'arte.

Nulla di più opposto alla teoria di Croce di quella esposta nelle pagine che precedono. Secondo la quale, l'attività artistica in tanto si attua come tale in quanto dà forma a un sentimento a un gusto a un sapore a un'esperienza della Vita che, se non ha avuto ancora forma, vuol dire che è informe, un mobile vivente fluido caos non ancora organizzato in pensiero e immagini. Ora, qual'è il sentimento della Vita che, per definizione, non ha avuto ancora forma, non si è organizzato ancora, ma ondeggia caotico e amorfo, senza certi confini? È il sentimento presente, attuale, contemporaneo, e presente attuale contemporaneo, appunto perchè e solo perchè in via di farsi di attuarsi di formarsi. È per questo informe che l'artista sperimenta in sè che egli affonda le radici nel tempo suo, e tanto più quanto più esce dalla sua angusta personalità empirica e canta per tutti. Certo, non basta sperimentare in sè quell'informe per essere artista, bisogna anche elaborarlo in forma. Ma non si è artista se non si sperimenta e si elabora quell'informe, perchè l'attività artistica è attività che dà forma a un informe, e altro informe non v'è che il sentimento nuovo presente attuale della vita. Il quale essendo un determinato sentimento e gusto ed esperienza della vita, che presuppone quel determinato passato e prepara quel determinato avvenire, è condizionato storicamente e storicamente condiziona esso l'opera d'arte. La quale perciò, in quanto forma nella quale si è adagiato quell'informe, non può concepirsi in altro tempo che in quello in cui sorse.

Ecco dunque l'Arte rituffata nella Storia; ecco spezzata la ferrea barriera crociana tra l'Arte e la Vita; ecco di contro alla critica estetizzante di Croce ridata possibilità alla critica di tener conto dei valori morali e vitali nel giudizio sull'opera d'arte e di ristabilire tra le opere d'arte quelle gerarchie di valori che Croce nega, e dal suo punto di vista

deve logicamente negare, ecco restituita alla critica la possibilità di tener conto delle scuole dei movimenti delle tendenze artistiche, di tutto ciò insomma che nella vita dell'Arte e del singolo artista è sviluppo processo evoluzione. Un'opera d'arte non è tale se non in quanto originale, elaborazione cioè di un nuovo senso della Vita, nuovo perchè presente contemporaneo attuale. La novità, l'originalità è momento necessario dell'opera d'arte e per esso questa rientra nella storia. La critica storica o genetica determina allora il significato e il valore dell'opera d'arte, il suo senso universale nella storia dello Spirito; l'analisi estetica ci dice se e fino a qual punto quel senso giunse all'espressione artistica.

Tale, nella forma in cui la vado sostenendo, la teoria dell'arte come originalità e dell'artista figlio del tempo. Per fare dell'artista un figlio del tempo non basta, dunque, affermare che vivendo nel suo tempo egli ne toglie qualche elemento (ridotta a questo. la teoria sarebbe una volgare banalità, che nessuno si sogna di contestare), è necessario fare del tempo — inteso come Vita in atto, cioè come presente, attualità, contemporaneità, originalità — un momento formalmente necessario dell'opera d'arte.

II.

GIOVANNI SARMENT E I NUOVI PROBLEMI DEL TEATRO

1.[1]

Giovanni Sarment.

Giovanni Sarment è un giovanissimo attore del Teatro dell'Œuvre, il celebre teatro di avanguardia di Parigi. Egli ha oggi venticinque anni: ne aveva ventitre quando il suo primo lavoro *La corona di cartone* (rappresentato al Teatro dell'Œuvre il 4 febbraio 1920) l'impose all'attenzione del pubblico e della critica come una delle più promettenti speranze del teatro francese. *Il pescatore di ombre* (rappresentato allo stesso teatro il 15 aprile 1921) confermò su salde basi la nascente fama del giovane drammaturgo e gli diede di colpo vasta e diffusa notorietà anche qui tra noi. Al di là di ogni apparente e superficiale differenza di argomento un

(1) Questo primo § riproduce una conferenza detta al Teatro Argentina di Roma il 6 aprile 1922, preludiando alla recita diurna del *Pescatore di ombre* da parte della Compagnia di Dario Niccodemi.

intimo e organico legame congiunge fra loro questi due drammi, poichè in entrambi è un solo e medesimo problema artistico che preoccupa e travaglia Sarment, benchè, certo, nel *Pescatore di ombre* esso sia posto con maggiore consapevolezza e per ciò stesso spinto più vicino alla sua soluzione.

La corona di cartone e Il pescatore di ombre.

Alla *Corona di cartone* fanno da epigrafe queste parole di Stendhal: « Io passo per un uomo di molto spirito e assai insensibile, astuto financo... Io sono stato perdutamente innamorato ». Da queste parole il dramma interiore del protagonista esce caratterizzato a meraviglia. È questi un giovine principe che, sfuggendo la noia pesante di una corte dov'è vissuto senza amore e senza gioia, si avventura sotto falso nome nel mondo, uomo fra uomini. Timido e sensibile, sentimentale financo, egli nasconde la sua timidità e sensibilità sotto una maschera di uomo altero e freddo, imponente e duro, a volte cinico e *farceur*, sempre un po' distaccato da coloro con i quali vive e dalle cose stesse che dice e che non sembra prendere troppo sul serio. Sotto questa maschera una giovane attrice, Mary, lo conosce e si sente portata verso di lui da viva simpatia: ma quando una notte, sotto il silenzio freddo delle stelle, egli getta la maschera e le si svela qual'è, sensibile e appassionato, la fanciulla

si allontana da lui. Ciò decide della sua vita. Qualche ora prima gli era giunta notizia che il re suo padre era morto. Ed egli, che solo che Mary avesse voluto avrebbe rinunciato al trono non desiderato, riprende tristemente la via della patria. Passa qualche anno. Nella capitale del regno giunge Mary, divenuta una grande attrice. Il re la rivede. Ma dinanzi a quell'uomo severo, malinconico, grave, che le parla con dolcezza della sua grande passione di un tempo, Mary non sente che imbarazzo, noia ed anche un po' una segreta voglia di ridere. Ma che il re, che ormai l'ha capita ed ha capito pure l'errore di un tempo, si rivesta della sua maschera ironica e cinica, e Mary, meravigliata, scossa, è pronta a buttarglisi tra le braccia: solo così egli le piace, solo così ella è pronta ad amarlo. Allora il re la respinge: Mary non ama lui, ama un rivale di troppo inferiore a lui e del quale egli non può che sorridere, rivale che è egli stesso, in una forma fittizia e superficiale del suo essere, re da burla col manto rosso e la corona di cartone in testa, come un tenore da melodramma. In questo lavoro il dramma è tutto nell'impossibilità per un uomo di essere amato in quello che al di là dell'io superficiale, costruito dalla volontà e mantenuto dallo sforzo, è il suo io vero e profondo: è nell'incomprensione ed impenetrabilità mutua delle anime, che pure credono di comprendersi e penetrarsi per intero. È questo, per l'appunto, il nodo drammatico del *Pescatore di ombre*, nel quale,

come nella *Corona di cartone,* è nell'incomprensione radicale delle creature, è nell'incapacità loro a discernere sotto la maschera che li cela i tratti genuini del volto di carne e di sangue il nucleo centrale e germinale del dramma.

Il problema centrale di Sarment.

Ora, ciò che in questa concezione drammatica vi è di originale, di nuovo, di veramente attuale presente nostro non è già il contrasto drammatico fra la maschera e il volto, contrasto che riempie di sè la letteratura romantica tutta quanta, e di cui, per non andar troppo lontano, una delle ultime e più riuscite figurazioni sceniche è il *Poliche* di Bataille. Anche *Poliche,* ricordate, è un'anima sensibile sentimentale malinconica, che per tenere a sè stretta la donna che ama è obbligato a porsi sul viso la maschera di frivolo e cinico *viveur.* Ciò che in questi drammi di Sarment, benchè, a dir vero, più allo stato di tentativo germinale che di piena e compiuta attuazione, c'interessa e ci appassiona, è la posizione dominante e centrale che vi tiene il dualismo dell'io profondo e dell'io superficiale, è il significato nuovo che esso assume, o comincia ad assumere, sono le conseguenze nuove alle quali, applicato con rigore, esso di necessità conduce.

Sarment e il teatro di avanguardia.

Tutto questo sarà più chiaro ancora se noi cessiamo di considerare a parte l'autore di questi due drammi e gli diamo il suo giusto posto in tutto un vasto e poderoso moto di rinnovamento del teatro che ha luogo attualmente in Europa, e di cui gli attori procedono l'uno affatto indipendentemente dall'altro, o, almeno, senza profonde e sostanziali dipendenze dirette, quasi spinti da una stessa ondata, dando così nuova e mirabile prova di quel sincronismo spirituale, che è, insieme, l'effetto ed il sintomo più evidenti dell'unità profonda e sostanziale di una Cultura. Che, infatti, un medesimo problema spirituale, sia pure sotto forme ed apparenze diverse, sia pure in gradi diversi di rigore e di coscienza di sè, affiori contemporaneamente in molti pensatori od artisti, diversi per lingua e per razza, ed in ciascuno indipendentemente, o senza sostanziali dipendenze, dall'altro, è la prova migliore che quel problema è posto non dal capriccio e dall'arbitrio del singolo artista e pensatore, ma dalla necessità stessa dei tempi: è come se una medesima anima collettiva pensasse e premesse in tutti. Ora, qual'è il problema alla cui soluzione indipendentemente l'uno dall'altro han lavorato o lavorano in Francia Sarment e Crommelynck, in Russia Andreieff, in Germania gli espressionisti,

in Italia gli autori dei *Grotteschi*, Rosso di San Secondo, Martini, Pirandello e, chi più chi meno, quasi tutti quelli che oggi scrivono di teatro, e che ora — a giudicarne da qualche notizia recente di lassù venuta — comincia a porsi anche in Inghilterra? Non è facile segnare, sia pure con tratti provvisori e sommari, la direzione del movimento in cui tutti questi artisti e pensatori camminano, non è agevole serrarla in una formula o equazione, che, insieme, non faccia torto alle differenze individuali, che ci sono, e sono numerose e forti, nondimeno mi proverò a farlo con la maggiore chiarezza e brevità possibili.

Il problema drammatico del secolo XIX.

Ciò che dagli scrittori della generazione precedente distingue quelli dei quali qui parlo a me sembra sia un loro comune fondamentale atteggiamento verso la realtà e la vita. Ogni artista degno di questo nome, e così pure ogni grande ed organico movimento artistico, ha un suo fondamentale atteggiamento verso la realtà e la vita. Ogni artista degno di questo nome, e così pure ogni grande ed organico movimento artistico, risolve a suo modo l'arcano dell'esistenza, dà una risposta all'enigma del mondo e della vita, magari rispondendo che non c'è risposta. Percorrete la sterminata letteratura drammatica del secolo scorso: la

domanda cui essa implicitamente si sforza di rispondere non è, in fondo, che una sola: qual'è il senso, il valore, il significato, la direzione vera della vita? I grandi drammaturghi del secolo scorso sono veri e propri creatori e banditori di valori vitali e morali: poichè nel secolo scorso il problema dominante del pensiero è il problema morale, io non esito ad affermare che in una storia della filosofia del secolo XIX bisognerebbe fare ad essi posto amplissimo, espellendone molti che non furono filosofi ma soltanto professori di filosofia, che è una cosa, ahimè, molto diversa. Il rapporto tra la felicità e il dovere, fra questa e quella passione, tra la passione e la ragione, tra la scienza e la fede, tra l'individuo e la famiglia o la società o lo Stato, tra la libertà e l'autorità, tra il libero arbitrio e la suggestione dell'ambiente, tra la conservazione e la rivoluzione, ed altri innumerevoli: ecco i problemi su cui si travagliano i grandi drammaturghi del secolo scorso. Supponete distrutti i libri del secolo scorso ad eccezione delle sole opere di teatro: queste basterebbero da sole a ricostruire con piena sicurezza nelle linee fondamentali la storia degl'interessi e dei problemi spirituali del secolo XIX. Ma al di là del problema del senso e del valore della vita ve ne è un altro anche più fondamentale: e cioè, se, in generale, la vita abbia senso e valore, o non piuttosto sia lo shakespeariano « racconto raccontato da un idiota, pieno di suono e di vento e che non significa nulla ». Anche que-

sto problema è posto e in vario senso risolto dai drammaturghi del secolo scorso: in senso ottimistico o pessimistico o, medio fra i due, melioristico. In che consiste, dunque, il nuovo atteggiamento comune ai recentissimi scrittori di teatro, cosa è che ne fa l'originalità e l'attualità profonda? A mio parere, questo.

Il problema drammatico presente e nostro.

Prima di essi, si era chiesto se la realtà avesse senso e valore, e, nel caso che ne avesse uno, quale e dove fosse. In questi scrittori un altro e ben diverso e ben più radicale problema comincia a porsi e ad imporsi come problema dominante: cosa sia che c'induce a pensare a credere a giudicare che quella che noi crediamo la realtà è la realtà, cosa sia che fa realtà la realtà, cosa sia che la qualifica, la caratterizza, la predica come realtà. E poichè il concetto di realtà è un concetto di relazione, un concetto, cioè, che in tanto si può pensare in quanto si pone in rapporto con un concetto opposto, quello d'irrealtà, il problema centrale del teatro europeo, quello del quale tutti gli altri non sono che momenti o aspetti subordinati e nel quale tutti convergono e si risolvono, è oggi questo: cosa è che distingue la realtà dal sogno, dalla finzione, dalla fantasia, dall'illusione? Cosa è che fa realtà la realtà e fantasia la fantasia? Pensateci bene, guar-

date bene a fondo a quello che, attraverso le loro opere più o meno riuscite, i nuovi scrittori di teatro vogliono dire — talvolta senza averne neppure chiara e precisa coscienza —, e troverete che il problema che li preoccupa fino a diventare in taluni ossessionante come un incubo è precisamente questo: dove finiscono i confini della realtà e cominciano quelli del sogno, e, in genere, tra sogno e realtà corre una linea di confine?

La realtà e l'illusione.

Nella posizione romantica del rapporto tra sogno e realtà, la realtà sta da un lato, bruta pesante massiccia, dai confini ben precisi e definiti, e di contro e sopra ad essa si stende il dominio nebuloso e vaporoso del sogno, perdentesi nell'infinito. Il rapporto fra i due termini è di netta e precisa e diametrale opposizione. Nella posizione attuale del problema quel rapporto si rovescia su sè stesso: è il sogno stesso che appare realtà, e le differenze tra i due non sono che di grado. Come dice Miguel de Unamuno nel romanzo *Nebbia*, ove si è posto anch'egli lo stesso problema: « Il sogno di uno solo è l'illusione, l'apparenza; il sogno di due è già la verità, la realtà. Che cos'è il mondo reale se non il sogno di tutti, il sogno comune? ». La realtà che prima era un blocco rigido omogeneo pesante compatto si scompone così in infiniti piani diversi

tutti egualmente reali, se pure di realtà diversa l'una dall'altra, e in perpetuo moto e scambio di posizioni fra loro: fuga di nubi sotto un cielo in tempesta. Non saprei meglio caratterizzare la differenza fra il problema drammatico del secolo scorso e il problema presente e nostro se non dicendo che quello fu un problema morale e questo un problema gnoseologico. Cosa è la verità, cosa è l'errore? Cosa è la realtà, cosa è l'illusione? Cosa è l'esistenza reale, cosa è la fantasia? Ecco, formulate in tutto il loro rigore, le domande alle quali il teatro europeo oggi si sforza di rispondere. E per rispondere alle quali una profonda trasformazione della tecnica drammatica si è resa necessaria. Ecco il perchè di quelle molte stravaganze e strampalerie che avete visto infierire per alcuni anni sulle nostre scene: stravaganze riprovevoli, certo, in quanto non risolvevano il problema che pretendevano risolvere, e nemmeno lo ponevano correttamente, ma importanti in quanto testimoniavano lo spostarsi del problema drammatico. Ma trasformazioni vi sono, e più intense e profonde di quelle puramente meccaniche ed esteriori che sono certo presenti nel ricordo di tutti. La necessità di non abusare della vostra pazienza m'impone di esser breve. Ma a qualcuna di quelle trasformazioni almeno vorrei accennare di volo: alla scomparsa, ad esempio, dalle scene del *carattere* nel senso tradizionale della parola.

La scomparsa del carattere.

Nel senso tradizionale della parola il carattere è ciò che in ciascuno di noi vi è d'identico e di permanente e che si attua come tale attraverso il flusso degli eventi; spinto al massimo, il carattere diventa tipo, rappresentante di tutta una categoria d'individui. Ma tipi e caratteri sono concepibili soltanto finchè si crede a qualcosa di fisso di rigido di permanente che esiste fuori e indipendentemente da noi: una volta portata la scure del dubbio alle radici stesse della realtà, una volta buttata giù la realtà dalla base incrollabile dove l'aveva posta il senso comune e precipitata nel fiume del divenire universale, una volta fatto di tutto ciò che sembra permanente rigido fisso una costruzione precaria e provvisoria, non v'è più posto sulle scene per tipi o caratteri come s'intendevano un tempo, e se qualche scrittore oggi si affatica a presentarceli, egli ci sembra attardarsi su problemi vecchi e superati, e fa la figura un po' ridicola di quei preti di provincia che impiegano i ritagli di tempo a scrivere un poema epico in ventiquattro canti.

Gl'individui e la loro comunicazione.

L'individuo cessa di essere un ente dai confini rigidi e ben definiti: esso appare un polipaio di personalità varie e contrastanti, che si sovrappon-

gono, si fondono, si respingono, si armonizzano fra loro. Più che mai vera suona la parola dell'antichissimo Eraclito: — in qualunque direzione tu proceda, non troverai i confini dell'anima. — Dove finisce la personalità vera e cominciano quelle false? E, in genere, vi è una personalità vera o non son tutte vere e false a una maniera? E se così è, se ogni individuo è composito come la chimera, se è un mondo di personalità in continuo scambio e fluire, come possono intendersi, come possono comunicare fra loro gl'individui così volatilizzati, così mobilizzati e fluidificati? Ed ecco al centro dell'interesse drammatico di oggi porsi il problema della comprensione mutua, dell'intelligenza reciproca degl'individui. Guardate da questo punto di vista il *Pescatore di ombre*, ed esso acquisterà per voi nuovo e più ampio significato. Esso cessa di essere il dramma romantico che a un primo e superficiale esame può apparire e s'illumina di significato profondo e universale. Il dramma di Giovanni è nella sua incapacità a penetrare oltre l'io superficiale ed apparente di Nelly il suo io profondo e reale; il suo spirito è rimasto agganciato alla Nelly che ha conosciuto in un primo momento e non sa comprendere che Nelly siasi potuta trasformare. Lo comprende, sì, finchè è pazzo: ritornato alla ragione non lo comprende più. Finchè è pazzo, lo spirito di Giovanni segue docile il flusso eracliteo della vita: discioltosi nella vita, ondeggia e fluttua com'essa: ritornato alla ragione, s'irrigidisce in una sua rappresentazione e per ciò stesso si spezza.

I DRAMMI DELLA PERSONALITÀ
E LA NUOVA TECNICA DRAMMATICA.

Alla personalità il dramma non sopraggiunge più dal di fuori, provocato da un evento esteriore che, in quanto tale, può esserci e non esserci, ma è insito nella sua stessa natura. Essa è drammatica alla radice. In Italia l'attenzione dei nuovi scrittori di teatro si è fissata sopratutto sulla lotta fra la spontaneità della corrente vitale che fluisce sorda e oscura nelle profondità sotterranee dell'anima e le coscienti o incoscienti costruzioni e finzioni in cui gli uomini si sforzano, e debbono fatalmente sforzarsi, di arginare il corso. In Francia, sotto l'influenza d'Ibsen e di De Curel, essa è stata più attratta dal dramma che scaturisce dalla molteplicità delle personalità che l'uomo porta in sè e dagli attriti cui fatalmente dà luogo il contatto sociale delle personalità, ciascuna delle quali, sviluppandosi, tende a sottrarre alle altre l'aria respirabile. Sotto la spinta di un'osservazione più acuta e profonda, gli angusti quadri del tradizionale concetto di personalità sono saltati per aria, e l'immensa complessità della vita interiore è apparsa alla luce. Abbandonata la vecchia tecnica drammatica buona per una psicologia che chiudesse gli occhi a tutto ciò che non è stato psicologico chiaro e distinto, riflesso e cosciente, il nuovo teatro tenta di realizzare scenicamente la vita interiore in tutta la sua fug-

gitiva ombratile silenziosa fluida molteplicità. Ispirandosi a Maeterlinck e a Bergson, i *Compagnons de la Chimère*, di cui Sarment fa parte, portano sulle scene il verbalmente inespresso, l'incosciente, l'indistinto ed evanescente della vita interiore, ristabiliscono i silenzi non meno eloquenti delle parole, i silenzi in cui, al di là della parola che spazializza separa irrigidisce uccide, le anime si toccano nella zona profonda e oscura dell'essere, di dove alla crosta superficiale e luminosa vengono col movimento il calore e la vita.

I DRAMMI DEL PENSIERO.

Mentre prima gli scrittori di teatro attingevano i loro argomenti dai contrasti dei sentimenti, dai conflitti delle passioni e degl'interessi, in una parola dal divenire della vita affettiva e morale, oggi sono i contrasti i conflitti il divenire del pensiero pensante che danno materia al nuovo teatro. Anche gli scrittori antecedenti, certo, pongono le idee l'una di fronte all'altra e le fanno cozzare e combattere fra loro. Ma cozzano e combattono le idee, al plurale: in sè e per sè, ciascuna idea è fuori della lotta e del combattimento. Gli scrittori di teatro non hanno occhio per il dramma che ciascuna idea, per sè e in sè presa, porta in sè, e di cui essa è pregna come la nube temporalesca del fulmine. Ma il vero protagonista del nuovo teatro

è il Pensiero, il *Re pensiero* che Edgardo Poe vide sedere coronato sopra un trono di dolore in una reggia incantata; i nuovi scrittori si sforzano di portare sulle scene i travagli, i tormenti, i contrasti, i drammi di cui è tessuta l'infinita attività creatrice con la quale esso crea sè stesso e con sè stesso il mondo. Arte, malgrado ogni contraria apparenza, profondamente intellettuale: intellettuale e drammatica insieme, chè il Pensiero non è più il morto specchio che riflette passivamente una realtà esterna e indifferente a lui; è il dolorante creatore del mondo, alla cui infaticata attività è essenziale attuarsi attraverso contrasti opposizioni lacerazioni continue e incessanti.

La nuova intuizione del mondo e il teatro.

Così, senza volerlo, senza averne forse nemmeno chiara coscienza, i nuovi scrittori di teatro trasportano sulle scene quell' intuizione della vita che si è affermata vittoriosamente in tutti gli altri domini dello spirito, prova novella di quel sincronismo spirituale, di quell'unità profonda e sostanziale delle Culture, di cui vi parlavo in principio. L'anima moderna nega che vi sia un mondo reale di cose e di persone esistente in sè fuori senza prima dello spirito che lo conosce; per essa il mondo è un sogno, un miraggio, un fenomeno, un'apparenza del nostro spirito; l'universo è per ciascuno ciò

che a ciascuno appare. L'anima moderna nega che vi siano cose immobili e sempre identiche e concepisce la vita come fluire incessante, come divenire eterno in cui non v'è posto per enti, interni od esterni, *cose* o *caratteri*, rigidi e a confini precisi. L'anima moderna abolisce il confine fra errore e verità, tra finzione e realtà: finzione e realtà, errore e verità sono argini provvisori segnati di volta in volta al fiume eterno della vita, che di attimo in attimo si rinnova, di momento in momento superando le posizioni raggiunte, dissolvendo e fluidificando i termini rigidi posti dall'intelletto. Oggi veramente la Vita può dire di sè le parole che attraverso la veste di fiamma Faust sentiva pronunciare dalla bocca dello Spirito della Terra:

Nelle correnti
Fervide della vita,
Nell'infinita
Procella degli eventi,
Sorgo ed affondo,
Spiro qua e là!
Nascita e morte; un mare
Senza riva nè fondo,
Un eterno mutare,
Un viver che riposo
Non ebbe mai, nè avrà.

Questa intuizione del mondo e della vita i nuovi scrittori di teatro portano sulle scene, chi con maggiore, chi con minore coscienza e profondità, chi

con maggiore, chi con minore forza e freschezza di fantasia. Grazie ad essi il teatro che sonnecchiava su posizioni psicologicamente superate, che rimasticava problemi ormai morti e inattuali, è stato frustato dal vento delle nuove idee e percorso dal brivido dei nuovi problemi. I capolavori del passato splendono di luce perenne: ma la vita è ormai passata oltre. Nuovi problemi urgono verso la soluzione, e sono i nostri problemi, posti dalla nostra attuale presente vita.

Conclusione.

Auguriamoci che, come i problemi del passato trovarono nei grandi artisti del passato i loro Edipi geniali, così sia dei nostri, e che i nipoti non siano di troppo inferiori agli avi. Oggi come oggi noi marciamo nel crepuscolo verso una mèta appena confusamente intraveduta. Tutto è oggi incerto, approssimativo, provvisorio, e in primo luogo la posizione stessa dei problemi. Il genio che porterà la parola magica della rivelazione illuminerà di luce abbagliante il problema stesso che risolverà; egli ci darà insieme la formulazione rigorosa del problema e la sua soluzione. Oggi vediamo *per speculum in aenigmate*. Allora vedremo a faccia a faccia e tutto sarà detto.

2.

Il *pescatore di ombre* è Giovanni, giovane poeta cui si schiudeva il più bell'avvenire e tutte le ambizioni erano permesse, quando, un po', la sua vita sregolata e, sopratutto, una violenta e concentrata passione non corrisposta per Nelly gli fecero dar di volta al cervello: una pazzia dolce, inoffensiva, conscia di esser tale, un naufragio presso che totale di ogni ricordo, sul quale a pena sornuotava qualche informe rottame del passato. Giovanni vive in campagna presso la mamma e il fratello Renato, un architetto al quale la vita non è stata dolce; tradito dalla moglie, egli ne è separato, e trascorre i giorni in un lavoro senza gioia. L'unico divertimento di Giovanni è pescare delle ombrine, ma quei pesci sono così diffidenti che non si lasciano prendere all'amo e guizzano via, rapidi come freccie: simbolo delicato e trasparente (di pretta origine ibseniana), basato sul doppio senso della parola *ombres*, che in francese vuol dire tanto ombrine quanto ombre. E come alla pesca delle ombrine, così a quella delle ombre Giovanni non è fortunato: chè delle ombre del suo passato nemmeno una abbocca all'amo penzolante della memoria.

Avendo scoperto nella sua passione sfortunata il segreto della follia di suo figlio, la mamma fa un

estremo tentativo per guarirlo: si rivolge a Nelly e la prega di venire a passare qualche giorno da lei, nella speranza che la sua presenza faccia ricuperare la ragione a Giovanni. La preghiera è accolta. E Giovanni riconosce Nelly, la rivede con simpatia e piacere, ma la scossa preveduta e sperata e che nei piani dei suoi parenti avrebbe dovuto ricondurlo alla ragione, non si produce. Ma ciò che non opera il primo incontro opera invece la vicinanza assidua e amichevole. Quando Nelly aveva messo piede in casa di Giovanni, nulla riempiva il suo giovane cuore: con l'animo arido e vuoto, essa si sentiva vecchia come il mondo. Da Giovanni era andata per compiere un'opera di carità. Non l'aveva amato prima perchè sospettoso e cupo, irritabile e ingiusto: lo trova ora tutt'affatto diverso: gentile e gaio, intelligente e chiaroveggente, al di là del velo ingannatore delle parole pronto a cogliere i veri moti del suo animo da un cenno, da uno sguardo, da un fuggitivo e lampeggiante sorriso. E se ne innamora. Festosamente, i due giovani decidono di sposarsi appena Giovanni sarà guarito, cosa che non può ormai — assicura Giovanni — tardare troppo a lungo. Un gioco, — esclama Renato, sorprendendoli abbracciati, — un gioco, non è vero? E Nelly, un po' confusa e intimidita, Nelly che ha compreso che Renato anche lui ardentemente l'ama, non osa rispondergli che non si tratta di gioco, ma di cosa seria, molto seria.

Si è così prodotto l'evento dal quale scaturirà l'urto drammatico. Fermiamoci un poco a considerare questo momento dello sviluppo del dramma, veramente decisivo per il giudizio da portare su di esso. Nelly si è innamorata di Giovanni. Ma in Giovanni Nelly ama non il Giovanni di prima, sospettoso, irritabile, incapace di capire dietro la lettera delle parole ciò che ella veramente voleva dire: ella ama un Giovanni affatto opposto, radicalmente trasformato in meglio dalla sua dolce follia. L'aver visto Giovanni in questa luce ha prodotto in Nelly una trasformazione egualmente profonda: essa non è più la ragazza fredda, altera, sdegnosa che Giovanni conobbe ed amò; l'amore ha fatto di lei una fanciulla tutta dolcezza, grazia e bontà riconoscente. Cosa ha prodotto in Nelly questo capovolgimento radicale? La follia di Giovanni: follia che lo ha reso singolarmente chiaroveggente, che distruggendo l'io fittizio e superficiale in lui creato dalla gelosia, dall'amor proprio, dal puntiglio dell'orgoglio ferito, maschera che non era il suo volto, ma che pure s'incrostava sul volto e lo deformava e nascondeva, trae alla luce le sue vere fattezze, onde nell'animo dell'amata, a sua volta, si accende l'amore. La logica interna del dramma comanda, dunque, imperiosamente che il ritorno di Giovanni alla ragione debba capovolgere ancora una volta la situazione. Tornando alla ragione, Giovanni tornerà a sè stesso, al se stesso di prima: ridiverrà cupo, sospettoso, irritabile, inin-

telligente: si stupirà di trovare al posto della Nelly che conobbe ed amò una Nelly affatto diversa ed opposta, che egli non sa nè può amare.

Questa, a mio credere, la sola linea logica di sviluppo del dramma. Il quale, così, anch'esso, avrebbe dato forma d'arte al tormento singolare e profondo di questa nostra età *relativistica* sino alla midolla delle ossa: alla contraddizione che essa avverte fra Vita e Rappresentazione, fra la Vita che passa oltre nella sua furia prepotente e selvaggia, infrangendo tutti gli schemi della rappresentazione una volta che se ne è servita, e la Rappresentazione che, avendola fissata ed espressa per una volta, pretende di esserle adeguata per l'eternità e d'immobilizzarla nell'immobilità sua. È il nucleo vitale del mondo artistico di Luigi Pirandello, nucleo che il nostro geniale siciliano viene sempre più profondamente e audacemente traendo alla luce. Con uno slancio vittorioso e potente il giovanissimo Sarment si era collocato al centro stesso di questo problema artistico, veramente *attuale*, veramente *nostro*: con in più su Pirandello il vantaggio di aver fatto scaturire questo dramma di significato universale da un intreccio il più possibile banale, umile e quotidiano di fatti, laddove Pirandello — ed è il massimo difetto di molte delle sue costruzioni drammatiche — sente il bisogno di metter su un castello macchinoso di eventi, svalutando *eo ipso* il significato universale del dramma. Nel dramma di Sarment, come lo vedo

io, non quale l'Autore lo ha scritto, la follia, rendendo Giovanni chiaroveggente, gli dà la felicità, quella felicità che la ragione, incapace di penetrare la vita nel suo segreto, stupidamente fissa alla superficie della vita, gli nega prima, gli torna a negare dopo che Giovanni l'ha ricuperata. Dall'intreccio umile banale quotidiano degli eventi sarebbe balzata fuori, con mirabile evidenza, la disfatta della ragione astratta, immobile, superficiale, incapace di seguire la vita nel suo eterno fluire.

Ma Sarment ha scritto un altro dramma, molto meno interessante e originale. L'urto improvviso di un ricordo fa sprizzare una scintilla nel morto mondo dei ricordi di Giovanni, e questo rivive improvviso nella sua memoria. Egli ritorna a sè, geme che tutto ricomincia come prima, rivede in Nelly, finito il gioco, finita la commedia pietosa dell'amore, la Nelly di prima. Ma no: Nelly gli dice che tutto è cambiato, che ella è ben diversa, che questa volta è la buona perchè ella lo ama sul serio. E Giovanni, che le crede, l'abbraccia felice: Nelly, così come ora la trova radicalmente trasformata dall'amore, egli l'ama. Il ritorno alla ragione non ha distrutto la felicità creata dalla follia. L'intelligenza, docile, ha seguito la vita nel suo fluire eracliteo. E il dramma salta per aria.

Il dramma viene, ma dal di fuori: *eo ipso*, non ha valore universale. Renato ama anch'egli Nelly, accoglie perciò di malissima voglia il ritorno di Giovanni alla ragione. Questi se ne accorge, ne

afferra la causa, gliela rinfaccia con violenza. Renato confessa: sì, ama Nelly, ma non s'illuda Giovanni che Nelly lo ami; è per un gioco pietoso che Nelly finge di amarlo; anzi, se proprio vuol sapere la verità, quella che egli ama non è Nelly, è una altra ragazza che le somiglia e che la mamma ha sostituito alla vera Nelly per tentare di farlo rinsavire. È possibile che la vera Nelly che non lo amò quando era sano lo ami ora che è vinto e malato? E Giovanni si persuade; sì, è così; la Nelly che dice d'amarlo è un'altra Nelly, che somiglia alla prima, ma non è lei.

È il dramma di prima, certo, ma reso esteriore e contingente, e perciò distrutto nella sua essenza profonda di dramma. È il dramma dell'urto esterno di due passioni, non il dramma *attuale* — quale solo l'anima nostra poteva porlo e viverlo — della Vita e dell'Intelligenza, sprizzante dall'interno dell'anima. Ma anche esteriorizzato, quindi svalutato così, il dramma fallisce ancora una volta, perchè non è condotto risolutamente a fondo. L'Autore non ha il coraggio di caricare Renato di tutta la spaventosa responsabilità dell'orribile menzogna, e si sforza di trovargli ogni possibile attenuante: Renato mente così orribilmente solo perchè crede che Giovanni non sia ancora del tutto guarito e che Nelly ami Giovanni non già sul serio, ma solo per gioco e per pietà. Sminuito, immeschinito, il centro dell'azione si trasferisce in Renato: ma dov'è Renato? Più che un personaggio di carne e di ossa,

è una larva evanescente ed esangue, assolutamente incapace d' iniziative così terribilmente energiche come quelle che l'Autore gli attribuisce.

Ma la nostalgia del primo dramma mancato persegue Sarment e non lo lascia riposare. Nel quarto atto egli ci ritorna surrettiziamente e tenta riafferrare il filo spezzato. Giovanni rivede Nelly e le dice che essa non è Nelly. La vera Nelly era fiera, sprezzante, orgogliosa; quella che gli sta davanti è umile, dolce, amorevole: dunque, non è lei. Nelly finisce per mormorare: — sì, non sono io. — Giovanni parte. Sopravviene Renato. Egli dice a Nelly apertamente l'amor suo. Nelly lo respinge con tristezza: ella ama Giovanni. — Davvero e non per gioco? — chiede Renato. — Davvero! — risponde Nelly. — Cosa ho fatto! — replica Renato. E corre a salvare Giovanni. Troppo tardi: Giovanni si è ferito a morte. Moribondo, egli chiede se quella che gli è davanti è la vera Nelly. La mamma, Renato, Nelly stessa, disperata, gli dicono di sì. Ma Giovanni crede ancora a una menzogna pietosa, a un ultimo inganno, e porta seco nell'ombra eterna l'amarezza della disillusione.

In questo atto è veramente penosa l'oscillazione dell'Autore fra i due sviluppi drammatici che si urtano nella sua testa e, urtandosi, si annullano reciprocamente. Il dramma delle *due* Nelly è annullato pel fatto che nel terz'atto Giovanni ha creduto che le due Nelly ne facessero una sola, credenza scossa in lui soltanto dalla rivelazione esteriore del

fratello, rivelazione che poteva anche non esserci, perchè Renato poteva anche non innamorarsi di Nelly, rivelazione senza della quale Giovanni avrebbe sposato Nelly e sarebbe vissuto felice con lei: nel quarto atto si ha il dramma delle due Nelly in *due* persone e non in *una*, e questo dramma andrebbe per aria sol che Nelly volesse farsi riconoscere sul serio, ricordando a Giovanni qualcosa, ad esempio, che solo loro due potevano sapere. Il dramma di Renato è poi annullato dal *pentimento* di Renato una volta riconosciuto il suo *errore*. Giovanni si uccide: poteva anche non uccidersi e sposare Nelly. La fine tragica non è nella logica intima del lavoro. La rovina viene dall'esterno. Dall'esterno poteva venire la salvezza, con diritto non minore.

Ho voluto esaminare con particolare attenzione questo dramma venutoci di Francia e per l'importanza del tentativo che esso rappresenta — se anche non perfettamente realizzato — e per la squisita e un po' morbida finezza con la quale è condotto. Raramente si è visto una così totale rinuncia agli effetti teatrali, anche dove si offrivano facili e certi: il dramma procede con semplicità assoluta, dalla quale s'innalza, per la forza stessa delle cose, un'atmosfera tragica che avvolge i personaggi. Anche quel tanto di simbolismo che è nel lavoro è trasparente e delicato, e s'inserisce naturalmente nel dramma facendo corpo con la azione. Simbolismo di pretta origine ibseniana.

come ibseniani sono la semplicità nuda e lineare della commedia, il contrasto tra la realtà e il sogno che tutta la pervade sin dalle prime scene, l'atmosfera morbidamente lirica che avvolge i personaggi e accenna a qualcosa di grande e solenne che è oltre le loro parole e i loro gesti esteriori.

3.[1]

« Io me ne andrò; ritornerò anonimo fra la brava gente, e mi ammoglierò per sempre e per tutti i giorni. Sarà stata questa, di tutte le mie idee, la più amletica ».

È probabile che queste parole di Jules Laforgue in *Hamlet* ou *Les Suites de la piété filiale* abbiano suggerito a Jean Sarment, che di Laforgue è studioso e ammiratore, lo spunto del *Matrimonio di Amleto*, dramma in tre atti e un prologo, rappresentato all'Odéon di Parigi il 10 novembre 1922.

Polonio Ofelia Amleto da diciassette anni attendono alla porta del Supremo Tribunale di essere giudicati da Dio. Attendendo, parlano della vita passata. « Ah, se fosse da rifare! » « Se sapessimo ciò che sappiamo ». E fanno progetti retrospettivi: fuggire le complicazioni, dimenticare ciò che erano, esser semplici, vivere nell'isolamento e nella quiete. « Essere vostra moglie. Preparare il pranzo ed edu-

(1) Aggiunta della 2ª edizione.

care i nostri figli », dice Ofelia. « Non più mescolarmi ai grandi del mondo e ai loro affari », dice Polonio. « Dimenticare che mio padre era re », dice Amleto. E Dio Padre, che anche lui ha le sue ore di malizia, decide, con un atto di terribile bontà, di render loro la vita: la riprendano sul punto in cui l'hanno lasciata, alla stessa età, ma sapendo ciò che ora sanno. Ed ecco i tre personaggi sulla terra, in una piccola casa, sul margine di un bosco, in Danimarca.

Ritornato in terra, Polonio si adatta perfettamente alla nuova esistenza: stringe lega con i vicini, fa la corte alla serva, e se dall'alto di una cattedra potesse amministrare giustizia e trinciare sentenze non avrebbe più nulla da desiderare. Ofelia sposerà fra dieci giorni Amleto: è diventata una donna saggia ed a modo, un'accorta e savia *ménagère*, rifiuta ad Amleto anticipi coniugali e non si getterebbe più nell'acqua per lui, a nessun patto. Anche ella si sente perfettamente a suo posto.

Il solo che non riesca a dimenticare il suo anteriore destino è Amleto: egli ha il disgusto della calma angusta piatta normalità borghese cui gli altri due si sono a meraviglia acconciati e la nostalgia della gran parte che il destino gli aveva dato da recitare nell'esistenza antecedente: parte terribile a sostenere, ma che, nondimeno, gli riempiva la vita. La notte delle nozze, i vicini cui ha raccontato la sua storia e che lo credono pazzo gli giocano

un tiro: uno di essi si camuffa da spettro e gli narra di essere l'ombra del nonno che il re suo padre assassinò. E Amleto, credulo perchè vuole credere, perchè ha bisogno, per non sentirsi morire, di credere, abbandona la sposa e fugge verso Elsenor a compiere le vendette. Ne ritorna dopo qualche tempo stanco lacero mendìco. Non ha rovesciato il re dal trono e non l'ha visto nemmeno: ha saputo di essere figlio non già del re di Danimarca, ma di un volgare stalliere. E la tragedia entra in una nuova fase.

In un primo momento che si svolge nei primi due atti, essa è la tragedia di Amleto che, schiacciato dalla mediocrità del destino che pure ha liberamente accettato e voluto, sente il disgusto della banale felicità che gli si prepara e la nostalgia della grande parte che fu sua nella vita anteriore. Lotta di due personalità: una personalità fittizia artificiale borghese e una personalità profonda intensa romantica che, oppressa dalla prima, lavora a rimuoverla e ad affiorare alla luce e alla fine ci riesce. Nella seconda e più tragica fase è la tragedia di un essere che non sa più cosa propriamente egli sia: se un re o uno stalliere. La situazione è straordinariamente simile a quella di Lorenzo duca di Spadaro ne *Le maschere nere* di Leonida Andreieff: ne avrà avuto conoscenza Sarment?

E tutto il terzo atto ci fa assistere agli sforzi che Amleto fa per risolvere il problema veramente amle-

tico della sua personalità. Convinto di essere figlio di stalliere, tenta costruirsi una psicologia adeguata: confessa a Polonio e ad Ofelia la bassezza della sua origine, ne subisce con rassegnazione gl'insulti gressolani, e quando Polonio gli offre di divenire guardiano dei suoi porci accetta con umiltà il vile officio. Ma se Ofelia, figlia di Polonio, lo odia e disprezza, la serva di Polonio, che anch'essa ha nome Ofelia, lo ama: lo amava quando posava a re, lo ama ora che è mendico; lo chiamava Signore quando si diceva principe del sangue, lo chiama Signore ora che non è più che guardiano di porci. Tanto amore e tanta devozione ridanno fiducia in sè stesso ad Amleto, il quale, sorprendendo Polonio che tenta abusare della fanciulla, lo strangola. I vicini, che lo hanno ormai in conto di pazzo pericoloso, lo lapidano insieme a Ofelia la serva, e Amleto passa gli ultimi istanti cercando di provare a sè stesso che quanto egli ha fatto e ora fa è da re e non da palafreniere, e che perciò la leggenda delle sue origini è falsa.

Tragedia di un'anima che non è ben sicura di essere e di esser qualcosa; tragedia di personalità in lotta fra loro senza che si sappia mai con precisione dove finisca la vera e dove cominci la falsa e artificiale. Il problema che occupa Jean Sarment nel *Matrimonio di Amleto* è dunque lo stesso che lo preoccupava ne *La Corona di cartone* e nel *Pescatore di ombre:* solo che qui egli ha acquistato più netta coscienza della peculiarità dei

suoi termini. Certo, per perfezione d'arte *Il matrimonio di Amleto* cede ai due lavori che diedero la fama al giovane drammaturgo. C'è qualcosa di astratto di secco di gracile nella sua costruzione. L'opposizione tra la coppia Amleto e Ofelia la serva da una parte, e la coppia Ofelia figlia di Polonio e Polonio dall'altra, è troppo secca e netta. L'unico personaggio del dramma in cui ci sia vita e movimento è Amleto. Ma se le inquietudini e nostalgie di Amleto nella prima fase della tragedia sono rappresentate con finezza di psicologia e con squisito senso poetico, nel terzo atto, che dovrebbe essere il più tragico e amletico di tutti, Sarment cede alla tentazione di fare dell'ironia a forti tinte e dà all'azione un carattere tra grottesco e marionettistico che stona con la delicata atmosfera lirica in cui bagna il lavoro.

Dramma, nonostante i difetti, audacemente impostato e nobilmente condotto, scritto, nei momenti buoni, in una lingua limpida e luminosa, ricco di fini e profonde osservazioni, tutto vibrante di sensibilità e di ansia moderna: tragedia dell'essere o non essere, non in un'altra vita, ma in questa di quaggiù, nebbia indifferente, fluidità caotica, magma senza limiti certi, dove i confini tra il sogno e la realtà, tra il vero e il falso, tra il dato e il costruito, fluiscono ondeggiano si confondono.

III.

IL TEATRO DI FERNAND CROMMELYNCK

Il problema del rapporto e della comunicazione reciproca degl'individui è il problema centrale del teatro di Jean Sarment. Esso lo è anche del teatro di Fernand Crommelynck, che per tal ragione ha pieno diritto di entrare a far parte anch'esso del modernissimo teatro come lo concepisco io.

La produzione drammatica di Fernand Crommelynck si raccoglie tutta, finora, in tre lavori in tre atti: *Le sculpteur de masques*, rappresentato il 12 febbraio 1911; *Le cocu magnifique*, rappresentato il 14 dicembre 1920 e *Les amants puerils*, rappresentato il 14 marzo 1921. Dello *Sculpteur de masques* non mi fu possibile prendere visione, e però la mia analisi si limiterà ai due ultimi lavori di Crommelynck, e sopratutto al *Cocu magnifique*, che ne ha confermato su salde basi la nascente fama di drammaturgo geniale.

1.

Alla base di *Les amants puerils* è il senso profondo desolato angoscioso della solitudine infinita dell'individuo. « Ahimè! com'è solo un essere, nella sua solitudine! », geme uno dei personaggi di questo diffuso e indeciso, strano e tormentato dramma. Sulla terra gl'individui vanno vengono s'incontrano si accompagnano si uniscono per un certo tempo, ma, in fondo, rimangono sempre estranei e incomunicabili fra loro. Nemmeno l'amore più luminoso e ardente vale a fare di essi un'unità profonda e permanente. Elisabetta principessa di Groulingen e il barone Cazou nella loro giovinezza han vissuto un amore che li ha resi presso che mitici nel mondo intero. Dovunque passavano, le genti accorrevano gridando il loro nome: agli stranieri si mostravano con orgoglio le orme del loro passaggio. Perchè avevano meritato tanta gloria? Erano belli e si amavano più di ogni cosa al mondo. Gli anni passano. I due si lasciano. Poi s'incontrano in un albergo della costa fiamminga: Cazou, rotto accasciato immemore, pietoso e lamentevole rudero d'uomo; Elisabetta, sforzantesi di trattenere con ogni mezzo un crepuscolo di bellezza che scende a precipizio verso la notte della vecchiaia imminente. S'incontrano e non si riconoscono. Sentendone pronunciare il nome, la principessa finisce per ritrovare in quel rottame umano il suo Federico, ma nessun ricordo

di lei sornuota più nella stanca memoria dell'amante glorioso della sua giovinezza. Cazou è solo al mondo: « egli non ha più nulla, più nulla di suo che la sua ombra a terra... Qui, qui, ombra di me, cane fedele! A destra, a sinistra, gira, salta, corri, va, nero Medoro... ».

Di contro alla notte, l'aurora: di contro agli amanti che si ritrovano e non si riconoscono più, quelli che s'incontrano e si amano per la prima volta, gli *amanti puerili*, Walter e Maria Enrichetta. Ma anche sull'amore nascente l'incubo dell'inevitabile separazione finale getta la sua ombra fredda e densa. Walter ne è tanto ossessionato che vuole morire con Maria Enrichetta: uniti nella morte, essi non saranno separati più mai. Ma nel precipitarsi nelle acque gli *amanti puerili* hanno un bel legarsi insieme: la morte, che avrebbe dovuto unirli, li stacca violentemente l'uno dall'altra. « Essi si sono battuti nel fondo, scorticati, morsi al momento di morire. Essi non si amavano più ». Nè la morte nè l'amore han forza di strappare la creatura alla solitudine spaventosa del suo io individuale. È lo stesso tema che fa la bellezza malinconica di alcune pagine — le sole veramente belle — dell'*Enfer* di Henri Barbusse: *enfouis dans nos corps comme dans des linceuls, nos yeux mêlaient leurs pleurs nos coeurs pleuraient tout seuls; je te voyais, fragile, infinie et profonde; tu pleurais... j'ai senti que chacun est un monde* (1).

(1) Cfr. nelle *Voci del tempo* il saggio su Enrico Barbusse.

Ma questo motivo che qui è stato isolato e proiettato in piena luce è ben lontano dall'essere nel dramma dominante e centrale. Esso, anzi, rimane nello sfondo e nell'ombra, sottinteso più che affermato, mescolato più che fuso con motivi romantici deteriori, ai quali l'Autore dà il primo posto. E pure è proprio ad esso che questo dramma mal composto e male equilibrato, tutto stati d'animo vaghi e lenti, del quale i momenti vari non riescono a comporsi in unità organica e vitale, in cui particolari inessenziali affogano i motivi dominanti e una molesta enfasi rettorica si alterna a tratti di sensibilità acuta e pungente, deve il suo strano e doloroso sapore.

2.

Nel *Cocu magnifique*, al contrario, quel motivo appare in tutta la sua forza. Ma, anche qui, bisogna sapercelo trovare e vedere. Per chi non abbia occhio che alla vicenda esteriore e superficiale ed al significato immediato del lavoro, questo non può necessariamente apparire che come una farsa stravagante, nella quale, posta una premessa grottescamente folle, se ne vedono sviluppare a fil di logica le conseguenze in una vertigine di verità burlesca, applicazione geniale della logica dell'assurdo e della pazzia. Ma al di sotto di questo ap-

parente assurdo e follia è un'intuizione della vita che, anche se l'Autore non ne ha avuto piena coscienza, lo domina e comanda, e che non è, essa, folle nè assurda, ma trova piena rispondenza nell'anima e nel pensiero contemporanei.

Il lavoro si svolge in Fiandra: nome che suggerisce alla fantasia un ambiente perfettamente intonato allo stile di Crommelynck, nel quale un lirismo vaporoso ed aereo si alterna a tratti di crudo e feroce realismo. L'eroe della farsa è uno scrivano pubblico, Bruno, la cui clientela è composta sopratutto di giovani innamorati. Ma Bruno non è uno scrivano come gli altri, anzi non è nemmeno, a dir propriamente, uno scrivano: chi scrive è Estrugo; egli detta come Amore gli spira dentro. Chè Bruno è un poeta, un lirico, trasfigurante con la magia dell'arte l'umile materia che i suoi clienti gli forniscono. Con pochi tocchi geniali Crommelynck ci trasporta in un paesaggio realistico ed irreale insieme, in un paesaggio fiammingo di quelli che si vedono dipinti nei libri per bambini o nelle tappezzerie a buon mercato: seminato di mulini a vento, popolato di contadinotti con grossi zoccoli ai piedi; paesaggio da fiaba e da teatro dei burattini, che la tragedia che sta per svolgersi in esso avvolge nella sua atmosfera fiabesca e marionettistica, staccandola dal piano della realtà quotidiana e borghese e sollevandola su di esso.

Bruno è innamorato alla follia di Stella sua moglie; il suo corpo snello e muscoloso di adolescente

è per lui oggetto di un'adorazione nella quale nulla di sensuale si mescola, di un'adorazione puramente estetica, della quale, e questo è nella logica di una adorazione puramente estetica, egli, Candaulo novello, vuol rendere consapevoli e partecipi quanti può, che egli vuole universalizzare quanto più gli è possibile. Tutto il villaggio conosce perciò nei più segreti particolari la bellezza di Stella. Ma ciò a Bruno non basta. Un giorno Petrus, cugino di Stella, reduce dopo molti anni di assenza da un viaggio nei mari lontani, viene a trovare gli sposi. Nella frenesia che lo agita Bruno ordina a Stella di mostrarsi nuda a Petrus perchè questi giudichi se egli ha mentito o esagerato. E Stella obbedisce: Stella, creatura tutta grazia ed innocenza, immersa nel suo amore come un uccello nell'aria. Ma negli occhi di Petrus ecco una cupa fiamma di desiderio sensuale si accende: quella fiamma è per Bruno la rivelazione che sua moglie può essere oggetto non solo di ammirazione puramente estetica, e perciò disinteressata, ma anche di appetito sensibile. Quel cupo fiammeggiare degli occhi di Petrus uccide in Bruno Stella la statua e gli rivela in lei la donna, la moglie, desiderabile, quindi corrompibile, da altri. E l'esibitore delle bellezze di Stella cade di schianto nella più frenetica gelosia.

Cambiato il punto di vista dal quale considera quel corpo adorato, da oggetto di estetica e disinteressata ammirazione, per cui non ci sono adoratori che bastino, divenuto oggetto di desiderio esclu-

sivo di possesso, egli entra nella disperazione di poterlo mai avere tutto e solo per sè. Certezza assoluta che Stella sia tutta e solo per lui, corpo e anima, non v'è, non può esservi: certo è, dunque, il contrario. Bruno è becco, certamente. Per opera di chi? Se dubbio c'è, è solo su questo. Il trapasso dalla confidenza assoluta, dalla certezza incosciente e spensierata di un amore felice alla certezza assoluta del tradimento è questione di un istante: gli è che in questo istante il punto di vista dal quale Bruno guardava Stella e il mondo si è capovolto su sè stesso. La sua vita si spezza in due parti distinte fra loro: ed in ognuna l'agire di Bruno è dominato da una logica profonda e potente. Come in tutti i lavori del nuovo teatro, anche qui la vita dello spirito consiste essenzialmente in un brusco trasferirsi da un piano all'altro di realtà sotto la spinta di una riflessione: la vita interiore non procede più per lenti svolgimenti e graduali trapassi, ma per balzi discontinui, per schianti dolorosi e violenti.

Bruno rinserra la moglie, la maschera, la tortura per sapere chi sia il suo amante: che un amante ci sia, di questo non dubita. Non riuscendo a saperlo, per sfuggire al dubbio che l'attenaglia obbliga Stella a concedersi a Petrus. Così egli acquisterà finalmente la certezza, per quanto dolorosa. Per ridargli la pace. Stella gli obbedisce. Ella lo tradisce per amore. Sacrificio inutile. Bruno si rifiuta di credere che Petrus e Stella, quando stavano

chiusi insieme, lo abbiano tradito sul serio: è una manovra di Stella per occultargli il nome del vero amante. E il supplizio ricomincia. Ed è qui la bellezza l'originalità l'importanza l'attualità profonda di questa singolarissima farsa, capolavoro del modernissimo teatro francese. Qui non vi è altra realtà possibile che quella che lo spirito pone ed accetta come tale: realtà che s'imponga dal difuori allo spirito con la forza irresistibile del dato non v'è più. Lo spirito nega e dissolve ogni dato in quanto puramente tale. Non v'è per esso altra realtà che quella che esso pone e crea dall'intimo suo. Bruno cerca l'assoluto della certezza, ma vuole trovarlo in un fatto esteriore: ora, non v'è fatto esterno che possa imporsi allo spirito con assoluta evidenza, che riesca a piegare uno spirito che si rifiuti di accettarlo. L'evidenza a giudizio normale più massiccia imporrebbe a Bruno di credersi becco: lo spirito di Bruno, agganciato al dubbio, nega con disprezzo ogni certezza che gli venga dal difuori, pur ostinandosi a cercarla proprio di fuori, e la demolisce ogni volta che essa lo assale per soggiogarlo. Invano Estrugo, lo scrivano e sosia di Bruno, che simboleggia Bruno stesso in quello che vi è in lui di normale ragionevolezza, protesta ed obbietta: sempre Bruno gli strozza la parola in bocca.

Per scoprire l'ignoto amante di Stella, il solo che, a suo credere, lo faccia becco, Bruno obbliga la moglie a darsi a tutto il villaggio: uno solo — egli pensa — non accetterà lo strano invito, e costui

sarà il vero amante di Stella. E tutto il villaggio passa per la camera da letto di Stella e ne esce sod disfatto. E, nondimeno, Bruno, che è becco quanto si può esserlo al mondo e per sua stessa volontà, crede di esserlo, sì, ma solo per opera dell'ignoto amante di Stella che la sua fantasia ha creato: quanto ai giovanotti che si chiudono in camera con Stella, egli crede che essa li lasci a bocca asciutta e che i pretesi tradimenti di lei non siano che manovre e raggiri per nascondergli il nome di quell'unico che egli con tanto affanno ricerca. E la povera Stella si presta per amore di Bruno a tradirlo innumerevoli volte affinchè egli acquisti una buona volta la certezza che ella non lo tradì mai con quell'ignoto di cui soltanto Bruno è geloso, e che, esso... non esiste: per non peccare, essa non sceglie i suoi amanti, ma li prende come vengono, e perciò in tutta coscienza si sente e si stima ancora pura.

Risoluto a conoscere la verità, Bruno si traveste e porta una serenata a sua moglie. E Stella, che non ha riconosciuto il cantore, ma in lui ritrova un'eco del Bruno di un tempo — quello di oggi, brutto e magro e folle, comincia a non piacerle più — sta per abbandonarglisi fra le braccia. Bruno ha ormai raggiunto la prova che Stella lo fa becco? No: ancora una volta, agile e folle, il dubbio lo vince. Egli sospetta che Stella lo abbia riconosciuto e che abbia giocato la commedia per nascondergli il nome del suo amante, di quello vero. Disperata, riconoscendo che nulla potrà mai persuadere Bruno,

Stella fugge di casa col primo che le capita. — Ancora uno dei suoi tiri — mormora Bruno — Non mi ci prendi più!

Per chi non lo guardi con occhio di metafisico, il dramma di Crommelynck è una pura e semplice farsa, è l'assurdo e la follia stessi portati sulle scene: dal punto di vista da cui qui lo si guarda, esso è la tragedia e la farsa stessa del pensiero, pel quale il solo mondo che esista è quello che esso pone, la sola realtà e verità è quella che esso si crea dal didentro e che appare assurdo e follia ad ogni altro pensiero che si ponga da un altro e diverso punto di vista; del pensiero che, deciso a dubitare, nessuna evidenza esteriore riesce a domare con la certezza dell'assoluto, che, ostinandosi a perseguirlo fuori di lui, non riuscirà in eterno a trovare.

La sua follia ha rinchiuso Bruno in un castello incantato, nel quale nessuno può entrare, dal quale nessuno potrà mai farlo uscire. Bruno vive ormai in un mondo che è tutto suo, governato da una logica tutta particolare, nel quale tutto si spiega, tutto è a posto, tutto è coerente e razionale, e gli eventi del mondo esteriore perdono il significato che l'uomo normale crede loro inerente per natura e ne acquistano un altro diverso ed opposto. Gl'individui vivono l'uno a fianco dell'altro, incomunicabili ed estranei, come se abitassero pianeti infinitamente lontani. In questo senso di solitudine paurosa la tragicità del *Cocu magnifique*: tragicità che dà

un'aria sinistra spettrale irreale alla vicenda dell'azione. Il tragico e il grottesco qui si confondono, com'è necessario in un mondo che ha perduto ogni intimo significato e ogni intima razionalità, dove una stessa serie di eventi può essere letta in lingue diversissime, dove i fili della realtà e della follia si sono imbrogliati a tal segno che non si sa più come distinguerli e separarli.

IV.

IL TEATRO ITALIANO DA GABRIELE D'ANNUNZIO A LUIGI PIRANDELLO

I.

Dilettante di sensazioni: la celebre definizione che un critico illustre diede di Gabriele d'Annunzio è ancora, forse, la migliore che, a tutt'oggi, se ne sia data, e quella che meglio ne caratterizza l'opera di poeta e di drammaturgo. Difficile è spremer bene tutto il succo che quella definizione contiene, cosa che non riuscì nemmeno a colui che primo la mise in giro.

Dilettante di sensazioni, sì, certo, purchè la parola sensazione s'interpreti in senso dinamico e attivistico, eliminando senza residuo ogni idea di passività e d'inerzia dello spirito che essa potrebbe suggerire. Sensazione, sì, ma nel senso di passione,

meglio ancora (ad escludere ogni idea di romanticheria e di sentimentalismo) di elementare primigenia incoercibile forza spirituale. Lussuria, violenza, desiderio di vendetta, smania di avventure in terre d'oltremare, spirito di lotta e di conquista: queste e simili le passioni, le forze elementari, gl'impulsi profondi travolgenti nella loro rapina le creature della tragedia dannunziana:

> Volontà, Voluttà,
> Orgoglio, Istinto,
> quadriga imperiale...

Dilettantismo di sensazioni, che significa non già, come forse intendeva l'autore di quella celebre definizione, indifferenza verso questa o quella esperienza di vita, ma solo quello speciale atteggiamento dello spirito dannunziano pel quale il Poeta non si perde non si oblia non si profonda nella contemplazione delle creature cui dà vita, non coincide non fa tutt'uno con esse, ma, nell'atto stesso di crearle, se ne distacca e le vagheggia e idoleggia, compiacendosi che siano così ebre di vendetta e di ambizione o folli di lussuria o frenetiche di volontà di potenza.

Questo atteggiamento dilettantistico — nel senso or ora spiegato della parola — ci rende conto delle caratteristiche essenziali della tragedia dannunziana. Appunto perchè a d'Annunzio non basta creare personaggi cupidi lussuriosi violenti, ma gli

è essenziale, nell'atto stesso di crearli, di staccarsene e di contemplarli dilettandosene, alla tragedia dannunziana è affatto ignota ogni progressione e sviluppo psicologico.

D'Annunzio, infatti, ci presenta, e deve necessariamente presentarci, i suoi eroi sempre quando le forze che agiscono in loro e li urgono e travolgono sono già giunte al massimo della tensione, nè possono ulteriormente crescere e dilatarsi. Ed è appunto questo che, mettendoli al riparo da ogni influenza che su di essi potrebbero esercitare eventi esteriori, distrugge dalla radice ogni possibilità di vero e proprio intreccio. Pel fatto stesso che, quando la tragedia comincia, quelle forze primigenie ed elementari sono già giunte all'acme del loro sviluppo, lotta di esse contro le forze interiori messe in moto dalla religione e dalla morale non è più possibile: se pure vi fu, il momento della lotta contro queste inibizioni psicologiche è già superato quando la tragedia dannunziana s'inizia. Il suo nucleo germinale e vitale non è, dunque, la lotta dell'istinto contro le forze superiori della vita morale, intese come qualcosa di opposto e superiore e trascendente ad esso.

Per quanto raffinate siano le espressioni con le quali i personaggi dànno conto a sè e ad altri del loro stato d'animo, questo è, in fondo, semplice ed elementare. Mostrandoci, e compiacendosi di mostrarci, quanto istinto, quanta natura, quanta incoercibile forza primigenia covi sotto le civili apparenze

della nostra umanità, il Poeta svela alla luce il terribile volto della Vita. L'istinto è qui, esso, il Fato:

> Istinto, fratello del Fato,
> Dio certo nel tempio carnale!

I personaggi dannunziani sono e si sentono in preda alle Furie. I loro atti e le loro parole sono di frenetici e violenti. Il Poeta li colloca in ambienti ove le forze che ruggono in essi possono darsi più libero gioco: o in tempi arcaici e primitivi e ferini o, meglio ancora, in tempi di decadenza e di sfacelo, quando la crosta sociale cade a pezzi e le passioni più atroci e dementi prorompono alla chiara luce del sole. Con la pazienza e l'amore di un espertissimo antiquario egli descrive minutamente gli ambienti in cui vivono, gli oggetti che li circondano, e più quegli ambienti ed oggetti sono lontani dall'età nostra così prosaica e borghese, e più sono inconsueti e archeologici e per noi strani e meravigliosi, più egli se ne diletta e compiace. Ciò che lo attrae nella storia non è già ciò che sotto la diversità delle apparenze esterne è in essa di universalmente umano, nel quale possiamo ritrovarci e riconoscerci anche noi, uomini di oggi, ma, al contrario, ciò che essa ci offre di più esotico e lontano dalla nostra presente umanità civile.

Donde la straordinaria importanza che hanno le didascalie nella tragedia dannunziana, importanza che cresce a mano a mano che dai primi si scende verso gli ultimi lavori, nei quali il dramma, sempre

più impoverito di sostanza vitale, sempre più cede il passo alla scenografia alla danza ai cori musicali ai quadri plastici, scultorei o pittorici, e aspira a risolversi in cinematografia. E non è un caso che d'Annunzio sia stato il primo dei grandi artisti contemporanei a fare della cinematografia in grande stile. Le passioni elementari, le forze semplici, gl'istinti violenti che egli ama rappresentarci essendo lo stato d'animo naturale della folla, il mostro dalle mille teste ha un posto grandissimo nella tragedia di d'Annunzio, che nel maneggiarla si rivela maestro incomparabile: basti per tutti il primo atto della *Figlia di Jorio*.

Dilettantismo, abbiamo detto, il tono fondamentale dell'opera dannunziana. Il suo motivo dominante e centrale è il vagheggiamento e dilettamento nostalgico (e appunto perchè nostalgico, in fondo romantico, di un romanticismo sul tipo di quello flaubertiano della *Salammbô* e della *Tentation*) di quest'ebra forza di vita che, sciolta da vincoli di legge e di morale, si dà libero gioco. Non barbarie, ma vagheggiamento e nostalgia romantica della barbarie, dell'animale umano *inconsapevole e vero*, della *divina bestialità*. E ciò spiega perchè i personaggi dannunziani — che sono poi sempre lo stesso personaggio collocato in ambienti e situazioni diverse — manchino di ogni spontaneità: essi non si obliano nè si abbandonano mai, ma sono e, insieme, si vedono si definiscono si descrivono si dipingono si scolpiscono. I loro atti, i

loro gesti, le loro parole sono stilizzati, irrigiditi, cristallizzati, non conoscono mai dolcezze di abbandono, restano sempre sul piano della coscienza riflessa, della volontà sostenuta e protesa nello sforzo.

Sensualità, naturalità, dunque: tale, nel suo fondo ultimo e sostanziale, il motivo dominante del teatro dannunziano. Ma la natura qui è sperimentata, meglio: vagheggiata e sognata come passione, come istinto, come impulso, come forza propulsiva incoercibile e fatale, che ha per legge di crescere su sè stessa, di dilatarsi, di vigoreggiare, di espandersi e, giunta all'acme del suo sviluppo, di passare attraverso la distruzione e la morte. Ed è questo appunto che spiritualizza la sensualità dannunziana e la depura di ogni basso e volgare elemento. Sensualità, non epicureismo, e sensualità che tende a consumarsi e bruciarsi, a diventare spirito. Sensualità dinamica ed eroica, che ha in sè come legge di ascendere al disopra di sè stessa e di superarsi attraverso la morte: questo il momento che rende possibile a d'Annunzio la costruzione del dramma. Dalla necessità di superarsi nella morte, necessità che l'eroe accetta nell'atto stesso di cedere alla violenza della forza naturale che lo travolge e di coincidere con essa, germina il dramma dannunziano. Il sensualismo si converte così nell'idealismo, in un idealismo attivistico, il quale rimane però sempre, alla radice, sottilmente sensualistico. Nessuna sensazione più squisitamente ebra e intensa di quella

che l'eroe dannunziano gusta nell'attimo incomparabile ed unico in cui si supera nella morte. Lo dice il grido di Mila marciante verso il rogo:

— *La fiamma è bella! La fiamma è bella!* —

Dilettantismo dell'azione, intesa l'azione come slancio di vita e di autosuperamento.

Stirb und werde, muori e diventa, è la legge della natura nella visione dannunziana della vita e del mondo.

2.

Ed è ciò che di questa fa la profonda modernità e, per l'Italia, l'incomparabile importanza storica. Il sentimento che Gabriele d'Annunzio ha avuto della vita — ebro slancio che di momento in momento più e più divampa e ascende e si supera e tocca e gusta la massima pienezza passando attraverso l'autodistruzione, impulso panico eroico energetico che non mai così intensamente e pienamente vive come quando muore a sè stesso — questo sentimento, sia pure dilettantisticamente colorito e sensualizzato dal temperamento di d'Annunzio, è quello stesso che della vita hanno avuto, ognuno a suo modo, i grandi poeti europei del secolo XIX, nei quali l'anima più profonda della civiltà moderna si è espressa a sè stessa.

In Italia primo a sentire e sperimentare la vita così fu d'Annunzio, primo perciò fra noi che, anti-

cipando i futuristi, entusiasticamente celebrasse i meccanici prodigi della civiltà moderna, l'*occulta ferocia*, la *vita vorace*, l'*orrida gloria* delle città terribili, ed esaltasse gli eroi della *Volontà di potenza*, i nuovi Ulissidi lanciati alla conquista del mondo. Primo fra noi, egli cantò la divina ebbrezza dell'illimitato:

> « E qual gioia
> ti parve più fiera? » « La gioia
> d'abbattere il limite alzato ».

Primo fra noi, vide l'essenza dell'anima moderna nel rovesciamento di tutti i limiti posti all'uomo dalla natura e dalla storia:

> Il Destino toglie da tutti
> gli spazii i suoi limiti, vinto
> e respinto per sempre
> dalla libertà degli eroi.

Ed è ciò che per noi italiani fa la straordinaria importanza storica della sua opera. Primo, d'Annunzio — e sia pure dilettantisticamente e sensualmente colorandolo — ha introdotto nella letteratura italiana che sonnecchiava su stati d'animo da gran tempo superati in Europa l'esperienza e il sentimento moderno, attivistico energetico dinamico dionisiaco della vita; primo, egli ha messo al corrente l'Italia dello stato d'animo nuovo originale moderno attuale dell'Europa occidentale, ed è questa la ragion vera per cui, dopo Leopardi, egli è stato

il primo artista italiano in cui l'Europa si sia ritrovata e riconosciuta, perchè il primo che parlasse all'Europa un linguaggio europeo, mentre altri avevano parlato o parlavano un linguaggio o strettamente nazionale o a dirittura provinciale, che non trovava nè poteva trovare risonanza vasta e profonda fuori del nostro paese.

L'etica moderna che pone virtù e felicità nell'atto di vivere, e la vita concepisce come eterno slancio di autosuperamento, e di essa fa un eterno morire per rinascere più alto e lontano e rivivere più piena e intensa e divoratrice, quest'etica che, come altrove ho mostrato (1), è la vera religione dei tempi nostri, la religione laica dell'Azione, è stata, sia pure in forma individualistica e aristocratica, l'etica di Gabriele d'Annunzio, ed egli ne è stato il primo e maggiore maestro qui da noi. Fu egli che cantò:

... sol nella lotta è la gioia...
E ciascuno è pronto a sè stesso,
ciascuno a sè stesso è fedele:
un arco che ama il suo dardo,
un dardo che brama il suo segno,
un segno che è sempre lontano.
... l'anima umana non vive
se non del suo sforzo incessante
per effigiarsi su tutte
le cose come sigillo
imperiale.

(1) Cfr. il saggio su *La religione dell'Azione* in *Voci del tempo.*

Fate che ciò a cui l'individuo muore e ciò in cui egli rivive e rinasce sia la nazione, e avrete la religione della patria. Nella religione della patria l'individualismo dannunziano è annullato, ma il concetto della vita come eterno morire a sè per rinascere più alto e lontano è salvato nel suo essenziale ritmo dialettico. E poichè questo ritmo dialettico del morire a sè per rinascere in qualcosa di più alto di sè è lo stesso che è nel fondo ultimo dell'etica cristiana quale la foggiò San Paolo, Gabriele d'Annunzio può, da esperto dilettante di sensazioni, civettare anche col Cristianesimo senza perciò venir meno alla legge profonda ed essenziale della sua natura.

Come tutti i grandi poeti del secolo XIX e del secolo XX, anche Gabriele d'Annunzio è stato un grande banditore di valori morali e vitali (quale che sia il giudizio ultimo che si debba portare sull'etica di cui egli si fece l'araldo), carlylianamente eroico come *profeta* non meno che come *poeta*, maestro, anche con l'esempio (e quale esempio!), di vita e di azione ai suoi contemporanei, ai quali cantò con tanto impeto il suo verbo che essi ne fecero carne della loro carne e sangue del loro sangue:

> e tanto era l'ardore
> che il sogno eguagliò l'atto.

3.

La tragedia di Gabriele d'Annunzio è la tragedia della volontà di vivere, concepita la vita come slancio di eterno autosuperamento.

La tragedia di Sem Benelli di Ercole Luigi Morselli di Luigi Pirandello è la tragedia dell'impotenza e, insieme, della nostalgia a vivere così. In questo senso, ma in questo senso soltanto, Benelli, Morselli, Pirandello sono l'Antidannunzio, il *no* opposto al *sì*, a quel *sì* così e così individuato.

Poche parole su Morselli, di cui ho parlato a lungo altrove. In *Orione* egli trasporta sopra un piano di pagana carnalità e dissolve con l'ironia l'intuizione dannunziana della vita, incarnando nel semidio Orione la volontà di vita piena e intensa che si butta sul mondo come una tempesta a farne sua preda, ma che la puntura di uno scorpioncello basta a far crollare a terra di colpo. In *Glauco* egli canta malinconicamente la vanità della volontà di potenza e di vita superiore, che, spiccatasi dal focolare domestico a inseguire pel mondo i fantasmi d'imperio di ricchezza di gloria, quando vi ritorna per gettare i conquistati tesori ai piedi di colei che è rimasta ad attenderlo e per la quale soltanto ha combattuto e vinto, trova il focolare freddo e spenta l'aspettante, e con lei s'inabissa nei gorghi del mare a

piangervi in eterno il suo infinito dolore. In Morselli la nostalgia della vita come slancio di eterno autosuperamento e, insieme, l'impotenza a viverla si esprimono artisticamente nella forma di gracili idilli fiabeschi, tutti soffusi di tremante malinconia.

A Sem Benelli l'uomo appare un dio caduto che si ricorda dei cieli, un angelo cacciato dal paradiso e precipitato nella più affumicata e nera taverna del male, dove, avvoltolandosi tra il fango e le lordure, tenta di vincere, senza però riuscirvi, il rimpianto della celeste patria perduta con la gioia di una malizia sempre più sottile, di una perfidia sempre più rara, di una malvagità sempre più fredda e diabolica. Contro quest'essere infelice, roso da un'indefinita aspirazione a un irraggiungibile bene, la Vita, simboleggiata in una donna sensuale perfida e sfuggente (*Ginevra, Violante*), si diverte a tramare un'orrida beffa. Le porte del paradiso perduto gli si riaprono davanti; voci soavi lo invitano a rientrarvi; le ali dell'anima acquistano la forza di distrigarsi dal fango in cui erano invischiate e di battere l'aria nello slancio del volo. Ma egli ha varcato appena la soglia del paradiso che, di nuovo, una forza invincibile e oscura lo riprecipita giù, e questa volta per sempre, nel fango e nella putredine. Tragedia dell'impotenza a vivere una vita di superiore purezza e nobiltà, alla quale pur confusamente si aspira; impotenza generante da sè una fredda perfidia, una satanica gioia del male altrui e proprio, un'allegria di disperato e

di dannato, con scoppi improvvisi di speranza, di bontà, di purità, effimeri fiori che il destino presto disperde col freddo vento della disillusione. *Tignola, Lorenzino, Giannetto,* il *Buffone*: un solo personaggio sempre diverso e sempre lo stesso, figurazioni varie di un unico sentimento, di una medesima esperienza fondamentale della vita, che in *Tignola* veste alla moderna e parla in prosa, e nella *Maschera di Bruto,* nella *Cena delle beffe,* nell'*Arzigogolo* indossa i figurini storici di Caramba e parla in quella stessa prosa aspra secca nuda ma versificata (il famoso verso così detto *drammatico* e *parlato* di Benelli, opposto al verso *lirico* e *recitato* di d'Annunzio: tanto necessaria espressione, questo, di una volontà di vivere e di superarsi che si contempli e diletti di sè, quanto necessaria espressione, almeno intenzionale, l'altro, con la virtuosità di rime e le trovate di tecnica poetica cui s'accompagna, di una volontà che si arrovelli nella coscienza della sua impotenza). Posizione spirituale, quella di Benelli, ben nota al vecchio romanticismo, ma cui Benelli ha dato un accento nuovo di disperata gelida atroce amarezza nel quale è la sua vera originalità.

Come d'Annunzio, come Morselli, anche Benelli è temperamento più lirico che drammatico, di un vago indeterminato lirismo incapace di oggettivarsi in persone. La sua esperienza poetica è al di qua del dramma; i suoi eroi sono sconfitti prima ancora d'ingaggiare battaglia. Il dramma è sostituito da

un intreccio esteriore di eventi simulante le contraddizioni e gli sviluppi onde il dramma si genera. La forma di espressione cui l'esperienza poetica di Benelli invincibilmente aspira è lirica. I suoi eroi ci vengono innanzi col confessarsi, e quando si sono confessati non abbiamo più nulla da imparare sul conto loro. Fatti quanti ne vogliamo, anche troppi, ma esperienze di vita interiore, no. Il dramma è virtualmente esaurito nel monologo-confessione-comento-descrizione-recita, con cui l'angelo caduto e diventato demonio ci si presenta e descrive. Manca a Benelli, come a d'Annunzio, come a Morselli, la facoltà che sola fa il drammaturgo: creare personaggi portatori di stati d'animo in conflitto e in processo di sviluppo. Egli non può creare che un personaggio solo, sempre lo stesso, proiezione lirica di esperienze soggettive. Poeti soggettivi, nel senso più stretto della parola. A questa sua esperienza poetica fondamentale Benelli tende invincibilmente a dare significato metafisico e universale: è il dramma dell'umanità caduta ed anelante invano alla sua redenzione che egli vuol farci sentire nel dramma dei suoi tristi eroi. Invincibilmente questi tendono a sfumare e a giganteggiare nel simbolo. Il poeta li colloca in ambienti immaginari o pseudostorici, dove, attraverso la nebbia dell'irrealtà, essi risaltino di statura e di tono, sì da apparire forze elementari e primigenie dello spirito. Ma Benelli non ha nè il fiato nè la cultura necessari per condurre a buon termine questa amplificazione simbolica. Essa ri-

mane presso che puramente intenzionale e genera nei suoi drammi zone d'ombra, che si spiegano solo tenendo presente che l'oscurità è il segno di un processo simbolico non bene riuscito. Intenzioni non realizzate, amplificazioni simboliche non riuscite, fallimenti mal dissimulati sotto ampollose pesanti prolisse costruzioni drammaturgiche e cinematurgiche, ma sotto a tutto questo ciarpame un'irrequietezza, un tremito, una vibrazione elettrica. che bastano a distinguere di colpo un dramma di Benelli da un dramma dei tanti sciagurati manipolatori di drammi pseudo-storici venuti al suo seguito.

Il teatro di d'Annunzio Benelli Morselli forma il così detto *teatro* italiano di *poesia*, così detto perchè, reagendo alla psicologia empirica della commedia borghese, al particolarismo documentario e realistico del teatro a tesi o a caratteri, tutto dedito alla soluzione di problemi minuti e cotidiani, riaffermò l'esigenza di una lirica concretezza e universalità e preparò così la via al nuovo teatro, che si ripropone, o tende a riproporsi, il problema dello spirito nella sua totalità e integralità.

4.

La tragedia di Gabriele d'Annunzio comincia quando già l'ebra forza di vita e di autosuperamento di cui essa è il vagheggiamento nostalgico e dilettantistico è giunta all'acme, lasciandosi die-

tro tutti gli ostacoli che potrebbero averle opposto la morale, la religione, la legge sociale. La si colga, invece, quella stessa forza, nell'atto in cui urta contro le interne ed esterne costruzioni nelle quali la legge, la morale, la religione hanno preteso incanalarne il corso, si consideri come ad essa essenziale urtare contro quelle costruzioni e tentare d'infrangerle, e si avrà il teatro del *grottesco* e il teatro di Luigi Pirandello. Dei quali è ben chiaro che qui non si vuole già dire che essi derivino dal teatro di Gabriele d'Annunzio, ma solo che realizzano (o si sforzano di realizzare) esteticamente la medesima intuizione della vita e del mondo che in questo si dà forma, ma colta in un diverso momento ideale del suo sviluppo.

Tutti e tre, questi teatri, espressioni, in forme e momenti vari di sviluppo e con intonazione sentimentale profondamente diversa, di una medesima esperienza irrazionalistica volontaristica antiborghese della vita e del mondo. Quella stessa ebra forza di vita che Gabriele d'Annunzio vede, sollevata al disopra di tutte le leggi, darsi libero corso e precipitarsi verso la morte nel tentativo di ascendere eroicamente al disopra di sè, i *grotteschi* la sentono pessimisticamente come incomposto mareggiare senza scopo nè meta, nel quale, come in un mare in tempesta, cadono e sprofondano le costruzioni dello spirito della società della storia. Per Gabriele d'Annunzio la legge di essa è di slanciarsi al disopra di ogni limite, di aspirare alla

gioia della libertà assoluta, in cui essa non sia che sè stessa e solo sè stessa. Per Pirandello la legge necessaria di essa è: definirsi, darsi un limite, calarsi in una forma e, insieme, non potervisi esaurire, ma sentire la forma come prigione e urtarvi contro nello sforzo vano di dissolverla e fluidificarla e di restituirsi nella sua primitiva purezza e nudità.

Al disotto di ogni superficiale differenza, dunque, una sola e medesima intuizione del mondo, irrazionalistica volontaristica attivistica, si esprime in entrambi questi artisti in momenti e con accenti differenti: in Pirandello, con un'acuta coscienza critica, con un'accentuazione pessimistica, con un abbandono umile e assoluto alla legge e al ritmo che la governano, che in d'Annunzio, sensualmente dilettante, ebro di ottimismo eroico, scarso di riflessione critica, totalmente mancano.

Ora, se è vero quanto recentemente, in *Der Konflikt der modernen Kultur* (1921), ebbe ad osservare Giorgio Simmel, insigne filosofo e critico d'arte tedesco, che la caratteristica della modernissima cultura occidentale, ciò che la distingue da tutte le altre culture fiorite finora sulla terra e ne costituisce l'originalità e l'inconfondibilità assoluta, è lo sforzo che, per la prima volta nella storia, la Vita fa di attuarsi nella sua assoluta e primigenia nudità di Vita, come Vita nuda, come vivente informe, come attività pura e illimitata, al di qua o al di là di tutte le limitazioni e oggettivazioni e definizioni e costruzioni e forme in cui nelle

civiltà e culture precedenti essa si era lasciata incasellare o incanalare, nulla di più attuale, nulla di più veramente presente e nostro del modernissimo teatro italiano (culminante oggi nel teatro di Luigi Pirandello), nel quale, pur attraverso la diversità dei temperamenti degli scrittori, quest'ambizione profonda, questo segreto tormento dell'anima contemporanea tenta di conquistare, e conquista talvolta, la sua espressione artistica (1).

(1) Sulla *Figlia di Jorio* di Gabriele d'Annunzio e sull'*Arzigogolo* di Sem Benelli, cfr. le mie recensioni nella *Rassegna Italiana* rispet. del maggio e ottobre 1922; su E. L. Morselli, cfr. il saggio in *Voci del tempo*.

V.

IL TEATRO DEL GROTTESCO

1.

Pur nella sua relativa povertà di risultati artistici, il *Teatro del grottesco* ha importanza notevole come non trascurabile sintomo di quella profonda crisi di smarrimento intellettuale e morale che preesisteva alla guerra, ma che le tragiche esperienze della guerra e della crisi mondiale hanno cresciuto e messo in evidenza. I vecchi ideali son morti. Le vecchie stelle che splendevano sulle passate generazioni si sono spente ad una ad una, nessun'altra s'è accesa, e il firmamento si stende deserto e nero sul nostro capo. Dai vecchi istituti la vita si è ritirata, lasciandone il guscio arido e vuoto. Se durano ancora, è per l'inerzia grave delle cose morte e perchè nulla è stato creato che possa sostituirli. Ma gli animi non si acconciano passivamente al torpore inerte della vita vegetale. È in essi un senso vago oscuro indefinibile dell'ideale,

che vieta loro di adagiarsi nella materialità e quotidianità del presente, e li stimola a trascenderlo ed a creare nuove forme di vita. Ma è stimolo confuso e senza scopi precisi, che si perde nel vago e nell'indefinito, che non si arroventa mai al calor bianco della passione, non giunge mai ad impadronirsi di tutta l'anima, non riesce mai a trasformarsi in energia creatrice di nuovi valori. L'intelletto rimane secco, vuoto, freddo. Staccato dalla realtà sociale, questa gli diventa oggetto di sarcasmo e d'ironia, ma oggetto di sarcasmo e d'ironia gli diventa anche quella brama confusa di vita nuova, quella nostalgia oscura dell'ideale, che non riesce a cristallizzarsi in nulla di concreto. Tutto ciò che il passato creò è una rovina mesta. Non rimane che l'indeterminato, l'illimitato, l'informe, e, dinanzi ad esso, o un'aspirazione vaga a qualcosa di nuovo e di superiore che non si sa definire e precisare, o la smorfia di un riso che tenta nascondere la disperazione.

Da questo stato d'animo, che la generazione degli anni succeduti al grande sforzo della guerra ha vissuto in tutta la sua angoscia, è germinato il *Teatro del grottesco,* l'intuizione drammatica del quale s'impernia tutta sulla lotta fra le *costruzioni* sotto di cui, in buona o in mala fede, la Vita si maschera e si nasconde e la spontaneità dell'istinto vitale che contro di quelle di volta in volta si riafferma. Ma di questa lotta gli autori dei *grotteschi* vedono quasi esclusivamente il lato negativo e di-

struttivo, onde la Vita appare loro come una potenza cieca e crudele che non edifica se non per abbattere, ed all'incomposto mareggiare della quale è vano pretendere assegnare un fine o una mèta. Donde quel non so che di lugubre e di funebre, di cinico e di amaro, che è in questo teatro e che, alla lunga, finisce col renderlo assai poco sopportabile.

L'idea avanzata da qualcuno di una possibile derivazione di questo teatro da quello di Shaw non è sostenibile. Non che gli autori dei *grotteschi* non abbiano avuto l'occhio al teatro di Shaw e non ne abbiano imitato qualcuno dei procedimenti tecnici. Ed altri influssi del teatro inglese si potrebbero indicare: quello del *Furfantello dell'ovest* di Synge sulla *Maschera e il volto* di Chiarelli e del *Dear Brutus* di Barrie sull'*Uomo che incontrò sè stesso* di Antonelli, ad esempio. Ma, per fermarci a Shaw, è lo spirito dei due teatri che è diverso. Shaw ha una fede sociale e morale, alla predicazione della quale fa servire i suoi drammi, vere diatribe portate sulla scena, onde a ragione egli potè definire sè stesso « un predicatore travestito da saltimbanco» (1), mentre gli autori dei *grotteschi*, se un carattere hanno in comune, è l'assoluta persuasione che tutto è vano, che tutto è vuoto, che gli uomini sono marionette nelle mani del destino, che i loro dolori, le loro gioie, le loro azioni sono

(1) Cfr. su G. B. Shaw il saggio in *Voci del Tempo*.

sogni di ombre agitantisi in un mondo di tenebre e di mistero dominato da un cieco destino. Se derivazione c'è, è piuttosto dall'*Arlecchino re* di Lothar, dai drammi di Andreieff (*Le maschere nere* e *La vita dell'uomo*), dalle commedie di Molnar, che anch'egli dissolve ironizzandolo ogni romanticismo, e dai procedimenti del futurismo letterario, pittorico e plastico.

2.

Il *Teatro del grottesco*, com'è noto, trae gl'inizi dalla commedia di Luigi Chiarelli *La maschera e il volto*, rappresentata per la prima volta il 31 maggio 1916 all'Argentina di Roma, che l'Autore intitolò per l'appunto *grottesco*, nome che fu poi dal pubblico esteso a tutto il nuovo teatro. *La maschera e il volto* è un *grottesco* tipico, condotto sopra una linea di esagerazione e deformazione caricaturale, che si mantiene dalla prima all'ultima scena con uno squisito senso delle proporzioni, malgrado la compiacenza con la quale Chiarelli si è lasciato andare a sfruttare (e con quanta bravura li ha sfruttati!) i motivi farsaioli che il lavoro gli offriva in copia. Paolo solennemente afferma a tutti che, tradito nell'onore di marito, egli ucciderebbe: messo improvvisamente dinanzi alla necessità di uccidere, egli sente che il proponimento omicida non gli sgorgava dal didentro, ma

gli era imposto dal di fuori, dalla convenzione e dalla società; non era una necessità vitale del suo io profondo. ma un'incrostazione esteriore e superficiale. e non uccide. Ma non osando, in un primo momento, ribellarsi apertamente alla società, viene a transazione con essa: egli risparmierà sua moglie Savina, ma costei si fingerà morta, cambierà nome, andrà all'estero, ed egli narrerà a tutti di averla uccisa. Così l'onore sarà salvo. Paolo è processato, assolto e al ritorno dal carcere è accolto trionfalmente: ignote ammiratrici gl'infiorano la casa, le amiche della moglie gli si offrono a gara, il paese è in festa per onorarlo. Tutta la buffoneria umana gli si rivela nella sua impudente e sinistra nudità. E ciò lo spinge a ribellarsi definitivamente alla società, e, di contro al pregiudizio, a riaffermare apertamente il suo vero sè stesso, il suo amore per Savina innamorata di lui e ritornata a salutarlo, con la quale egli fugge all'estero per salvarsi dal carcere che gli è minacciato per simulazione di reato. « Io non voglio più rendere conto a nessuno della mia vita, alla società, agli amici, alla legge, niente, basta ».

Sotto la maschera della convenzione sociale, che il protagonista in buona fede ha scambiato in un primo momento pel suo volto di carne e di sangue, Chiarelli ci fa vedere quel povero volto che soffre e che geme nello sforzo di sopportare la maschera deforme e rigida, che finisce poi per buttare risolutamente all'aria. Il lavoro conclude con un'aperta

dichiarazione di sfida dell'individuo alla società, ma dalla comune satira si distingue pel tono leggero ed amaro con cui Chiarelli lo tratta, dal quale si capisce che egli non ha intenti pedagogici di sorta, e che di fronte alla vita è nell'atteggiamento di osservatore distaccato, spregiudicato e sfiduciato. Ne *La maschera e il volto* la farsa e il dramma sono fusi in unità, ed è in ciò il pregio artistico di questo bel lavoro.

Negli altri *grotteschi* che le han fatto seguito la fusione non è riuscita altrettanto bene. *La Scala di seta* è tutta fondata sul contrasto fra Roberto, l'uomo che ha la coscienza dell'onestà e la forza della rettitudine ed è perciò condannato al fallimento, e Désiré, il ballerino fatuo e sciocco, cui la vita offre la scala di seta, con la quale si sale dolcemente, senza sforzo, favoriti dalle circostanze, sospinti dagl'interessi più opposti, che si raggruppano intorno a chi sale perchè possa ascendere senza logorarsi. Intorno ai due antagonisti, tutto un mondo di mestatori politici, di affaristi senza scrupoli, di donne leggere, di mariti ingannati, mondo sul quale l'Autore si diverte ad incrudelire mettendone in rilievo la fatuità e smascherandone i bassi appetiti ed egoismi. Favorito dalla vita, Désiré sposa una milionaria e diventa ministro. Rimane però sempre un ballerino. La folla, che si raccoglie sotto le sue finestre ed applaude al suo primo discorso di ministro, come nulla vide prima, come nulla vedrà mai, nemmeno ora si ac-

corge che, mentre il ministro Désiré parla di giustizia e di libertà, le gambe di ballerino lo trascinano ad una danza sfrenata. Ed è con la danza che si chiude il *grottesco*. Il difetto sostanziale del quale è nella figura degli antagonisti. Roberto e Désiré non sono decisamente nè uomini nè fantocci. Il mondo che brulica loro intorno, pur essendo ritratto non senza gusto ed ironia, nel muoversi ha un andamento così meccanico, che non vi cogliamo mai quel sapore di realtà che solo potrebbe farci sentire il contrasto amaro tra quello che Désiré dice, fa e raggiunge ed i valori che si disperdono, le virtualità che si annullano. L'Autore ora porta a linee caricaturali e marionettistiche gli atteggiamenti dei suoi personaggi, ora tenta inquadrarli nella realtà. Ogni effetto viene in conseguenza a mancare, poichè non riescono persuasivi nè sotto l'uno nè sotto l'altro aspetto.

In *Chimere* Chiarelli vuol dimostrare la vacuità profonda degl' ideali, amore virtù onore, di cui gli uomini amano riempirsi la bocca. Claudio e Marina sono scesi nella vita credendo, l'uno di essere un dominatore e un lottatore che ama la lotta per il piacere della lotta e della vittoria, l'altra di avere un'anima diritta e pura incapace di compromessi. Minacciati di rovina, un banchiere offre loro la salvezza a patto che Marina ne divenga l'amante. E il falso superuomo Claudio cade senza nemmeno un simulacro di resistenza; Marina lotta un po', poi finisce col capitolare anch'essa. Ma il

personaggio centrale del *grottesco* è qui un parassita cinico e brutalmente sincero, spettatore della vita, ambulante *bocca della verità*, che va in giro pei salotti lacerando il velo iridescente delle idealità o menzogne convenzionali nel quale gli altri amano avvolgersi e pompeggiarsi, e rivelando a ciascuno quello che realmente egli pensa ed è. Questo personaggio comenta ironicamente la vicenda in apparenza drammatica dei protagonisti, che attende tranquillo al termine fatale dove sa che arriveranno e dove, discesi dal piedistallo, saranno adeguati al suo miserabile livello. Il dramma degli eroi si svolge con il consueto stile melodrammatico ed enfatico, ma il *pazzo della verità* che parla in nome dell'Autore lo smonta scena per scena e ci avverte che quello è un falso dramma che finirà in farsa. Il guaio è che, anche qui, il dramma prende la mano all'Autore e si sviluppa sul serio, mentre l'intenzione ironica rimane affidata alle chiacchiere del *pazzo della verità*, confinato al margine dell'azione. E, spezzato in due parti senza nesso intimo fra loro, il *grottesco* salta per aria.

Nella *Morte degli Amanti* è l'amore romantico che è messo in caricatura: l'Amore con l'A maiuscolo, fratello indivisibile della Morte. Come in *Chimere*, alla caricatura dell' Amore così inteso Chiarelli vorrebbe arrivare ponendo da un lato una coppia di amanti fra i quali si svolge una vicenda amorosa, nel senso romantico e fatale della

parola. dall'altra, un personaggio ironico che a colpi di spillo sgonfia le tumide vesciche delle illusioni che quelli si foggiano. Ma mentre in *Chimere* i personaggi pseudodrammatici credono in buona fede di essere attori di un dramma. ed è senza accorgersene che a poco a poco precipitano nella farsa, nella *Morte degli amanti* non si sa mai se facciano sul serio o se recitino la commedia con la coscienza di recitarla, sono ora nel dramma ora nella farsa. ora si pompeggiano da eroi ora fanno i buffoni, e il *grottesco* va al diavolo. Eleonora sogna un amore fatale e tragico, e stufa di non trovar mai la tragedia spera di provocarla rivelando al marito che Alfredo (i nomi stessi qui sono caratteristici) è il suo amante. Colpo di scena e situazione difficile, dalla quale Eleonora non sa vedere altra via di uscita che il suicidio. che essa propone ed impone ad Alfredo. E costui, che fino allora aveva fatto da *contrepartie* ad Eleonora, continuamente smontandola e richiamandola alla meschina realtà della vita. si lascia convincere e consente a suicidarsi con lei. I due organizzano l'ultima cena, poi, aperto il rubinetto del gas, si stendono sul divano per l'ultimo amplesso. Ma il marito giunge in tempo a salvarli. Facevano dunque sul serio? Ma essi avevano troppo fatto i buffoni prima perchè potessimo davvero credere ai loro propositi suicidi. Siamo qui non più nel *grottesco*, ma nella vecchia farsa satirica. tipo *La donna romantica e il medico omeopatico.*

In *Fuochi d'artificio*, commedia che ha un'inquie-

tante rassomiglianza con *Gl'interessi creati* di Giacinto Benavente (1) gli elementi ideali in contrasto sono sempre quelli, ma la soluzione appare diversa ed opposta, chè chi soccombe qui è il volto o realtà, chi vince è la maschera o apparenza. Anche perchè — insegna qui, pirandellianeggiando, Chiarelli — non v'è altra realtà che quella che il nostro pensiero si costruisce di volta in volta come tale, ecc. ecc. Ritornato in patria senza un soldo e deciso a suicidarsi, Gerardo è salvato ed arricchito dalla voce, sparsa dal suo confidente Scaramanzia, che egli è ricco a milioni: la fama della sua ricchezza procurandogli credito illimitato, genera intorno a lui un'apparenza di ricchezza, dalla quale nasce finalmente la ricchezza reale. A quell'apparenza invano Gerardo tenta ribellarsi, essa è più forte di lui e finisce per sopraffarlo, sì che quando, spazientito, egli urla *coram populo* di non avere più un soldo, nessuno gli crede. L'opera è mancata perchè i personaggi nè hanno realtà empirica e normale, nè sono proiezioni marionettistiche di personaggi reali: sono eroi da operette e da *films*, con in più la pretesa, che gli eroi delle operette e dei *films* non hanno, di farci credere alla loro realtà. E quel Gerardo che per tre atti non fa che dire di no e spazientirsi e minacciare di andarsene, e mai non si muove, dovrebbe rappresentare la realtà che vanamente tenta di ribellarsi all'apparenza e finisce

(1) Su questa commedia, cfr. il saggio in *Voci del Tempo*.

per esserne sopraffatta? E a che si riducono le trappolerie di Scaramanzia? A mettere in giro la voce che Gerardo è ricco, e basta! Mirabile paese in cui la voce della ricchezza basta a generare in ventiquattr'ore la ricchezza reale! Ma in tanto Scaramanzia riesce a fare di Gerardo un ricco sul serio in quanto Gerardo è conte e un tempo fu ricco, in quanto, cioè, all'apparenza della ricchezza preesistè una ricchezza reale che ora rende credibile quell'apparenza, tanto vero che Scaramanzia, che arricchisce Gerardo, non ha potuto mai arricchire sè stesso essendo stato sempre uno spiantato. Ma, allora, non è l'apparenza che fonda la realtà; è, al contrario, la realtà che fonda l'apparenza, e addio *grottesco!*

L'essenza del *grottesco* chiarelliano è nella lotta fra la *maschera* ed il *volto*, posti in rapporto tale che essi non siano del tutto esteriori l'una all'altro e senza comunicazione intima fra loro, sì che lo stesso personaggio, che nel punto iniziale dell'azione è *maschera*, si senta a poco a poco divenir *volto*, a mano a mano che, sotto l'urto degli avvenimenti, la *maschera* gli si scrosta dal viso restituendo alla luce i lineamenti genuini, sui quali passano sentimenti e passioni umane. L'essenza del *grottesco* è, dunque, nella rappresentazione della contraddizione avvertita, sperimentata e, infine, superata della *maschera* e del *volto*, delle idee esteriori astratte sociali e dei sentimenti intimi concreti individuali, dell'io superficiale e dell'io

profondo, della spontaneità vitale e delle finzioni sociali incoscientemente accolte, e non percepite perciò inizialmente come finzioni, che le si sovrappongono e tentano deformarla. La *maschera* diventa anch'essa, in certo modo, aderente alla personalità di colui che se ne riveste, e propriamente fa tutt'uno con la sua personalità secondaria, la quale entra in lotta con quella intima e principale e finisce con esserne sopraffatta e distrutta.

È evidente che nei quattro *grotteschi* seguiti a *La maschera e il volto* ciò che è mancato è proprio il *grottesco*, cioè il processo del progressivo rivelarsi della *maschera*, prima creduta *volto*, come *maschera* ed il riaffermarsi contro di essa del *volto* di sangue e di carne. Al posto del *grottesco* troviamo, invece, vecchie situazioni romantiche e sentimentali, che l'Autore smonta dal di fuori con le armi di una facile filosofia in apparenza cinica e pessimistica, in realtà ingenuamente ottimista. Nell'intuizione chiarelliana della vita basta buttare all'aria la maschera o — come in *Fuochi d'artificio* — accettarla perchè di colpo successo, ricchezza, fama piovano sul capo come la grandine. L'azione si svolge in ambienti eleganti (musica, balli, feste), ov'è più facile nascondere l'assenza di umanità e di vita e dissimulare la frammentarietà e l'inorganicità della commedia (1).

(1) L'analisi di *Fuochi d'artificio* è un'aggiunta della 2ª edizione.

3.

Luigi Antonelli fa un salto nel fantastico. Nell'*Uomo che incontrò sè stesso* egli distrugge una delle più fondamentali illusioni dell'uomo: l'esperienza. L'uomo maturo rimpiange di non aver saputo a tempo; se no, avrebbe regolato diversamente la sua vita. Errore. Se anche avesse saputo, avrebbe agito come agì, chiudendo gli occhi per non vedere e gli orecchi per non udire.

Luciano fu per due anni sposo di una donna giovane e bella, che intensamente amava e credeva virtuosa e casta. L'illusione gli si dissipò il giorno in cui, viaggiando, la seppe vittima di un terremoto ed accorso, pazzo di dolore, a frugare tra le rovine, ne trovò il corpo avvinto a quello del suo amante in un amplesso di amore e di morte. Dopo d'allora, la nostalgia del passato lo ha tormentato senza posa: spesso ha sognato di rivivere il tempo della sua breve felicità coniugale. Forte dell'esperienza acquistata, non si abbandonerebbe più all'ingenua fiducia della giovinezza, ma difenderebbe Sonia contro sè stessa, difendendo con quella di lei la sua felicità medesima. Un giorno Luciano capita in un'isola fantastica, dominio di un dottor Climt, scienziato e mago, dotato di potere soprannaturale, per mezzo del quale ciò che gli uomini

perseguono come il sogno più caro egli rende realtà. E realtà egli rende il sogno di Luciano: questi vede dinanzi a sè apparire il Luciano di venti anni fa, con la moglie Sonia, la madre di lei e il falso amico Rambaldo. Ma invano il Luciano di ora avverte il Luciano di allora che stia bene in guardia; quello si rifiuta di credere all'amichevole avvertimento e in chi glielo dà vede il nemico della sua felicità, tutta fatta d'ingenua e tranquilla fiducia nella fedeltà di sua moglie. Luciano partirà dall'isola senza aver potuto realizzare il suo sogno, ricco solo dell'insegnamento del dottor Climt: che si deve guardare all'avvenire e non al passato, se si vuol veramente vivere.

Motivo di alta poesia, questo, dell'impossibilità di plasmare il passato secondo l'esperienza del poi, della cecità della giovinezza respingente la luce che l'età matura le porge. Da questo motivo avrebbero dovuto nascere a un parto la comicità e la disperazione. Ma Antonelli non ha saputo cavarne un solo accento veramente alto e toccante. Manca totalmente quell'alone fantastico, irreale, superumano, che in lavori di questo genere è necessario come l'aria a un vivente. L'irrealtà è tutta nel dato iniziale della commedia in quanto tale; accettato quel dato, i rapporti che Luciano ha con la moglie e con sè stesso di venti anni prima sono di tale brutalità realistica, che nulla li differenzia dai rapporti correnti fra persone che mangiano, bevono e vestono panni. E tutto l'andamento della com-

media è degno di una *pochade* volgaruccia anzi che no.

Peggio ancora nella *Fiaba dei tre maghi*, dove Antonelli svolge il motivo che solo la Poesia che è Bontà può portare luce e pace al mondo, che, sottomesso al dominio della Verità e della Giustizia assolute, andrebbe incontro a un ininterrotto seguito di catastrofi. Anche qui i personaggi sono così privi di umanità, così superficiali e vacui, la loro vicenda è così grossolana e triviale e superficialmente architettata, che è impossibile vedervi simboleggiata la vicenda della nostra vita in universale. Nessun insegnamento si può trarre dai loro casi. Sono anime sorde e ottuse, da cui le formidabili esperienze cui l'Autore le sottomette non riescono a cavare nessuna vibrazione profonda e prolungata, ma solo vani pettegolezzi, errori grossolani e sciocchezze romantiche più o meno fiorite. La loro vicenda resta sempre frivola esteriore meccanica. Due volte Antonelli ha avuto tra mano spunti felicissimi di *grotteschi*, che gli si sono mutati entrambi in *pochades*, di cui la sua totale mancanza di stile non ha saputo nemmeno alleggerire e insaporire la trivialità.

Bernardo l'eremita non è che una qualunque commedia romantica di vecchio tipo (Luciano si presenta a Nora come l'innamorato lontano che ella non conosce, l'innamora di sè, finisce per eliminare del tutto il vero fidanzato), che Antonelli tenta adattare a *grottesco* facendo di Luciano

il solito personaggio cinico e sentimentale e tentando di dare alla sua avventura un profondo senso filosofico: gli uomini spesso s'imbattono in vicende cui sono disadatti, donde la necessità che chi, invece, è fatto per quelle vicende li scacci e se ne impadronisca, come il mollusco detto Bernardo l'eremita s'impadronisce delle conchiglie vuote e ne fa sua dimora. Chiacchiere sovrapposte all'azione, senza il più piccolo nesso intimo con essa.

L'*Isola delle scimmie* è una satira della civiltà umana. Ammaestrate dagli uomini, le scimmie abbandonano entusiasticamente la civiltà scimmiesca fondata sull'innocenza dell'istinto per adottare la civiltà umana, che, insegnando la virtù e la morale, dà la curiosità ed insegna la voluttà del peccato. Motivo da *Isola dei Pinguini*, svolto con un'assenza di stile, di grazia, di organicità veramente deplorevoli.

Non val la pena di spendere molte parole su qualche volgare sfruttatore della moda del *grottesco*, ad esempio Carlo Veneziani, autore di due grotteschi *La finestra sul mondo*, col solito vivo che fa da morto e guarda la vita dal di fuori come da un'ideale finestra, e *Io prima di te*, che vorrebbe essere una satira della vanità e dell'egoismo. Veneziani concepisce l'intrigo alla vecchia maniera, poi tenta nobilitarlo dandogli un contenuto di pensiero, che però rimane affatto esteriore e galleggia a fior d'acqua sull'intrigo, e, nella più clemente ipotesi, si riduce a vecchie sciocchezze correnti il marciapiede da secoli.

6.

Nell'*Uccello del Paradiso* Enrico Cavacchioli architetta una qualunque favola scenica, volutamente la più banale possibile, sul tipo de *L'altro pericolo* di Maurice Donnay, ma tra i personaggi ne crea uno dalla faccia di teschio, personaggio, dice l'Autore, simbolico, astratto, irreale, filosofico, che la gente chiama *Lui*, e che si aggira tra i protagonisti suggerendo domande, risposte, pensieri, desideri, spingendoli all'azione, predicendo ciò che deve succedere. *Lui* dovrebbe rappresentare quella zona subliminale che, al di fuori e contro i propositi della volontà riflessa e consapevole, ci spinge ad agire con l'influsso oscuro ma profondo ed efficace dell'istinto, e perciò si considera vinto quando i personaggi che ha voluto trascinare fuori della comune via si lasciano richiudere nella rete di pregiudizi e sofismi convenzionali, dalla quale essi, o, per dir meglio, *Lui* in essi non ha saputo liberarli. Divenuti fantocci che non hanno più in sè, ma fuori di sè, in altri, nella società nella quale vivono, il principio della loro vita e dei loro movimenti, *Lui* li abbandona per andare a cercarsi altre creature più fresche, che la vita non ha ancora definito e determinato per sempre, e sulle quali perciò egli potrà ancora esercitare la sua azione misteriosa e profonda.

Trovata interessante e nuova, ma che bisognava sapere sfruttare. Purtroppo, Cavacchioli si è lasciato prender la mano dalla voglia di *épater le bourgeois* a base di filosofia, e ha posto in bocca a *Lui* elucubrazioni pseudofilosofiche che, quando non sono puri e semplici *flatus vocis* senza senso comune, sono indigeste e confuse reminiscenze di filosofi irrazionalisti alla moda. Ma dove *Lui* è realizzato artisticamente, esso appare non come un'astrazione, ma come il momento germinale del processo volitivo, che svolgendosi al di là della zona rischiarata dalla coscienza e dalla volontà si proietta allo spirito come suggestione che venga dal di fuori.

Sulla via delle scomposizioni in piani della vita psichica Cavacchioli è andato ancora più oltre in *Quella che t'assomiglia*, dramma di una donna sentimentale e sensuale che, non avendo più notizia del marito disperso in guerra, è divenuta l'amante di un ciarlatano venditore d'illusioni; assalita dal rimorso, al ritorno del marito paralitico e cieco torna in casa, pur continuando a tradirlo, e finisce per essergli legata per sempre dall'orrore di quegli occhi spenti che tutto vedono e sanno. Ciò che v'è di più interessante in questo pasticcio a base di donne dai capelli verdi, di chiroscopi, di uomini dalle ruote al posto degli occhi, nel quale l'ispirazione è soffocata dall'ansiosa ricerca della trovata più stramba, è la proiezione scenica sotto forma di fantoccio meccanico dell'azione dinanzi a colui che

l'ha compiuta e che, guardandola dal di fuori come uno spettatore disinteressato e indifferente, non può vederla che come processo meccanico, destituito di ogni intima spiritualità e logicità.

Nella *Danza del ventre* è lo stesso nucleo centrale dell'arte di Cavacchioli, cioè il dissidio romantico tra il sogno e la realtà che l'A. porta in sè come suo passato superato e l'ironizzamento di questo dissidio, che è trattato scenicamente. Nadir è l'ideale, il sogno, il puro spirito: eunuco e ballerino, innamora di sè Pupa, pazza amorale, istinto bruto, natura misteriosa agitata da inquietudini e curiosità indefinite. Incapace di soddisfarla, Nadir la butta in braccio al servo Arlecchino, pura carne senza anima, sperando che, liberata dalle inquietudini carnali, Pupa sarà sua nello spirito. Ma Pupa s'innamora di Arlecchino e questi si ribella al padrone. Nadir si uccide. Morto lo spirito, la carne sente di non poter più vivere senza di lui e di non poter più conservare la sua conquista: Arlecchino si prostra sul corpo di Nadir e Pupa, sorda ai suoi lamenti, scompare. Per organicità di costruzione e logicità di svolgimento la *Danza del ventre* vale più delle precedenti commedie: la deformazione dei personaggi in fantocci è inizialmente assai ben riuscita. Soltanto, questi fantocci, proiezione scenica dei termini astratti fra i quali corre il rapporto romantico, a un certo punto cominciano ad agire come se fossero persone vive e reali. Invece di distruggerli con l'ironia, com'è

la sua chiara iniziale intenzione realizzata fino alla vittoria di Arlecchino, l'Autore li prende sul serio e piange con essi. E come già in *Quella che t'assomiglia*, ricasca in pieno nella commedia romantica di vecchio tipo.

Sulla via di Cavacchioli è andato più oltre Osvaldo Cantoni-Gibertini, che nel suo *Fantoccio* ha messo sulla scena un tale, che si porta dietro un fantoccio e un moretto, proiezioni il primo del suo io buono e dello spirito di sincerità ad ogni costo, il secondo del suo io cattivo. Anche qui, tecnica esteriormente audace, al servizio di una satira politica non certo brillante di eccessiva novità.

5.

In un *Sogno d'amore* del russo Giovanni Kossorotoff il romantico e nostalgico Andrea si rifugia tra i monti con Mary a giocarvi consapevolmente per un mese la commedia della vita coniugale, di cui Mary, esperta attrice, si è impegnata a fargli gustare tutte le gioie e tutte le emozioni. Andrea finisce per innamorarsene, almeno così crede, sul serio e per volerla sposare.

Nel *Fiore sotto gli occhi* di Fausto Maria Martini, al contrario, un marito, professorucolo di ginnasio, non ancora del tutto incretinito dalle lezioni

e dalla correzione dei compiti, per difendere dalla noia e dal torpore dell'abitudine quotidiana il suo amore per la moglie Giovanna, pensa di dargli nuova freschezza e sapore facendo una scappata a Sorrento e vivendo colà per qualche settimana con Giovanna come con un'amante. Egli si costruisce l'*amante* nella *moglie* per potersela riconquistare; allontana da sè Giovanna per darsi la gioia di riprenderla. In entrambe le commedie la situazione è uguale: è il sogno, è l'illusione adoperata come cocaina psicologica a procurare allo spirito una momentanea evasione dal carcere della realtà quotidiana . E il risultato è quello che si poteva prevedere: Giovanna prende gusto alla vita di gran lusso che le sfavilla intorno, vede nel marito l'*amante* e lo trova inferiore ai tanti corteggiatori che le si fanno d'attorno, e d'altra parte, innamorata com'è sempre di suo *marito*, si rifiuta di tradire con lui *amante* lui stesso *marito*, la sua ombra, il povero professorucolo rimasto laggiù a Roma a far lezioni ed a corregger compiti. Situazione di squisita modernità e di sottile bellezza, da *grottesco* spiritualizzato e approfondito, in cui con mano sicura è fermato uno sdoppiarsi dell'anima tra realtà e sogno, un ansioso sbatter d'ali dall'una all'altro. Con una brutalità della quale la paura di vedere naufragare la sua felicità gli dà il coraggio, Silvio riprende Giovanna, la riporta a casa. rituffa a forza lei e sè medesimo nella vita grigia e meschina d'un tempo. E Giovanna si sente mo-

rire di languore e nostalgia. La tentazione le passa vicino sotto forma di uno dei signori che ha conosciuto a Sorrento, ma nell'amore per Silvio essa trova la forza di vincere la tentazione e di accingersi a ricostruire la pace perduta. Poeta *crepuscolare,* Martini non ha avuto cuore di strappare a Silvio la sua Giovanna, unica dolcezza della sua povera vita. E pure era questa la sola soluzione altamente logica e morale del dramma: Silvio, avendo distrutto con le sue mani il fondamento morale del matrimonio, non aveva più diritto a quella mediocre felicità che aveva disprezzato. Un artista più profondo e severo avrebbe svolto in senso tragico l'avventura di Giovanna e di Silvio. Martini, artista più fine che forte, l'ha fermata a mezza strada, e da tragedia l'ha ridotta a ragazzata, ad avventura sentimentale, allietandola con quadretti di ambiente di professori secondari, visti alla Pirandello, ma con un senso di sereno umorismo e di gaiezza buona che non è in Pirandello.

Kossorotoff è stato più logicamente severo con i suoi personaggi: comprendendo che in lei Andrea non ama che il suo sogno, non la moglie che ella sarebbe nella realtà della vita ma la *parte* di moglie che ella ha rappresentato per lui e che nella realtà della vita non potrebb'essere, Mary, che anch'essa lo ama, rifiuta le nozze. Scisso il sogno dalla realtà, infranta l'unità, non è più possibile ricostruirla. I due si rivedono ancora come amanti: ma morta in Mary l'attrice, il sogno di Andrea svanisce, e

con esso dilegua l'amore. E Mary in cui l'amore è vita germogliata dal profondo, nutrita di lagrime e sangue e non vagheggiamento di sogno, resta a piangere sulla sua sconfitta senza rimedio.

Nel *Fiore sotto gli occhi* la realtà elimina la finzione quando questa, divenuta troppo forte, minaccia sopraffarla. In *L'altra Nanetta*, al contrario, è la finzione che vince. Sedotta e abbandonata da un vile, Nanetta si ricompone una vita sposando uno scrittore, Giacomo, e dandosi a lui con dedizione incondizionata di tutto il suo essere: ella non vive più che delle ansie e delle gioie della sua vita di artista, in un contagio di fantasmi al contatto dei quali va a poco a poco smarrendo ogni senso della realtà. Giacomo pensa di trarre materia di un dramma dalla storia di lei prima che ella lo conoscesse e sposasse. Evocato dalla sua volontà di artista, il passato risorge dinanzi a Nanetta vivo e presente e la travolge nel suo gorgo di ombre. E non solo risorge come ombra, sì bene anche come realtà: dopo lunghi anni il seduttore di Nanetta ritorna a reclamare la donna e il figlio. Realtà e finzione si confondono e si uniscono a tormentare l'infelice. Ma Nanetta non avrà mai il coraggio di fare ciò che la logica della creazione artistica impone nello stesso caso di fare all'altra Nanetta, protagonista dell'opera di Giacomo: uccidere quest'ombra del passato che torna a distruggere la sua presente felicità. Invano l'infelice tenta adeguarsi alla finzione che, nata da lei, si è spic-

cata da lei e la sovrasta: sconfitta, ricade al suolo. E nel sentimento della sua irrimediabile inferiorità si uccide.

Con squisita, se anche un po' morbida, finezza di artista Martini evoca la figura dolorosa e romantica di Nanetta, con abile e fine gradazione ci mostra il progressivo scivolare di lei in un regno di ombre che ella finisce per trattare come cosa salda: noi seguiamo con passione il suo lottare con l'ombra, e a poco a poco vediamo l'ombra diventare realtà sempre più dura e consistente e la Nanetta di carne e d'ossa sempre più sbiadire, affievolirsi e, infine, dileguare essa come ombra nel mistero. Ma la finzione che uccide la realtà è qui una finzione puramente letteraria, che non può aver presa se non sopra un temperamento particolarmente disposto a subirla ed a restarne vittima. Nessuna necessità profonda, in questa visione scenica, vuole che la realtà generi da sè la finzione e vi urti contro: se ciò accade, è per un caso particolarissimo, che non permette generalizzazioni. Nè l'ombra di Nanetta ci appare di tanto superiore alla Nanetta di carne e d'ossa da legittimare in questa il senso di disperata inadeguazione che la conduce a morte: se questo senso si genera in Nanetta è solo per il suo fondamentale squilibrio psicologico. Artisticamente meno compiuta del *Fiore*, *L'altra Nanetta* mostra nel Martini uno sforzo considerevole verso una concezione dram-

matica più robusta e più spiritualmente complessa e profonda, e appare come l'espressione finora meglio riuscita di quello che è il nucleo centrale dell'arte *crepuscolare* di Martini: l'aspirazione a un ideale di vita superiore e, nell'impotenza di realizzarla, il malinconico ripiegarsi verso la vita di tutti i giorni.

6.

Non si è figli del proprio tempo per niente, e ciò spiega come alla moda del *grottesco* non restassero insensibili artisti il temperamento dei quali era intimamente lontanissimo dall'intuizione della vita che è alla base del nuovo teatro. *Quel che non t'aspetti* di Arnaldo Fraccaroli e di Luigi Barzini non è, in fondo, che un *grottesco* più o meno pirandellianeggiante in più d'un punto. L'eroe della commedia è un conte saturo di letteratura romanzesca, annoiato a morte dalla quotidianità della vita e assetato d'imprevisto. Un giorno, una *troupe* di cinematografai invade il cortile del suo palazzo per eseguire un *film*. Il conte ha allora un'idea luminosa: se il cinematografo potesse offrirgli quell'imprevisto di cui va invano disperatamente in cerca? Detto fatto. Egli si mette d'accordo col capo della *troupe* perchè gli procuri una bella serie

d'imprevisti a suo assoluto piacimento. La sera stessa ladri svaligiano il salotto. Il conte li sorprende e col suo più bel sorriso li aiuta a riempire il sacco: li ha presi per attori che gli stanno procurando l'emozione desiderata. Dopo di allora egli scambia per finzione tutta la realtà che gli si svolge attorno: ma questa realtà che egli scambia per finzione simula agli occhi del conte così prodigiosamente la realtà per così dire reale, che egli si domanda angosciato se essa sia proprio finzione o realtà e finisce per sospettare attori in tutti coloro che lo circondano e per chiedersi se egli stesso sia veramente lui o non piuttosto un attore che fa da conte. Fuggito una volta dalle mani il criterio che, solo, distingue la verità dalla finzione, cioè la concatenazione logica degli eventi, non è più possibile decidere se si ha da fare con la verità o con la menzogna. Bellissimo motivo (già svolto da Pirandello in *Così è, se vi pare*) del quale però Fraccaroli e Barzini, intenti solo a far ridere ed incapaci di assimilarsi del teatro modernissimo qualcosa di più dei procedimenti esteriori e formali e del vuoto meccanismo della tecnica, non han saputo trarre che una farsa, e nemmeno troppo allegra, incapaci di approfondire il significato universale della vicenda scenica da essi architettata.

Alla moda del *grottesco* non solo Domenico Tumiati in qualche spunto del *Conte Gioia*, ma perfino Dario Niccodemi pagò il suo contributo,

e scrisse *Acidalia*. Filippo vuol guarire gli uomini dalla gelosia; per poter predicare con efficacia contro morbo sì funesto, desidera prima di provarlo; ma, guarda combinazione! checchè faccia per indurle a tradirlo, le sue amanti si ostinano tutte ad essergli fedeli. Il povero diavolo scoprirà che tutte, invece, lo hanno tradito, e lo scoprirà proprio quando sarà furiosamente geloso di quella che più di tutte lo tradisce. Ma se al *grottesco* è necessaria ed essenziale la lotta fra la maschera e il volto, e questa lotta non è concepibile se non a patto che la maschera sia anch'essa un po' volto, cioè aderisca in qualche modo alla personalità di colui che poi se ne libera, quest'*Acidalia* non è un *grottesco* nè punto nè poco. Infatti, le teorie di Filippo non impegnano in alcun modo la sua personalità, nè quella superficiale nè quella profonda, ma sono pure e semplici bizzarrie e capricci, che il menomo urto con la realtà fa dileguare come nebbia al vento. Non c'è contraddizione, non c'è conflitto, quello speciale conflitto che fa l'essenza del *grottesco*, ma solo una farsa non troppo ben costruita e non troppo ricca di spirito.

7.

Tirando le somme, bisogna riconoscere che il risultato è magro: una buona commedia di Chiarelli, due buone commedie di Martini, qualche trovata di Antonelli e Cavacchioli, e basta. In conclusione, un grande sforzo fallito. E del fallimento la ragione a me sembra doversi cercare nella desolante povertà di pensiero che affligge tutta la nostra letteratura, che la riflessione ha ancora troppo poco penetrato di sè. Un teatro simile è sopportabile solo a patto che ne vengano fuori nuove e audaci (e siano pur radicali e nichiliste) vedute sull'uomo e sulla vita. Invece, la povertà di pensiero di questi autori li ha obbligati a muoversi sul terreno limitato e già rivoltato in tutti i sensi della morale sessuale, o, a dirittura, a *débiter* i più canuti e barbuti luoghi comuni della satira politica e dell'immoralismo da caffè. Uno sforzo fallito, dunque. Non però infruttuoso. Il *Teatro del grottesco* ci ha (perfino nei titoli delle sue produzioni, che quasi tutte rifiutano il nome di *commedia* per assumerne altri più o meno strampalati e bizzarri) liberati dalla tirannide della commedia borghese prettamente realista, della commedia sentimentale o romantica di vecchio tipo e della commedia di situazioni. E se non avesse altro merito che di averci ricordato essere vano sperare in un rinno-

vamento del nostro teatro fino a che questo non si decida a prendere un bagno di pensiero e di filosofia, il *Teatro del grottesco* non sarebbe vissuto invano (1).

(1) Il *Teatro del grottesco* ha continuato a vivere in qualche lavoro che nulla aggiunge di nuovo a quanto i *grotteschi* antecedenti avevano detto: ad esempio, *Se quell'idiota ci pensasse* di Silvio Benedetti, col solito vivo che fa da morto e che, postosi così momentaneamente fuori della vita, sotto la maschera della convenzione che gliela nascondeva ne vede per la prima volta il volto vero, e la vita gli appare una bassa contesa di animaleschi istinti sfrenati (cfr. la mia recensione in *Rassegna Italiana* del gennaio 1923).

Più importanza hanno alcuni lavori che, senza essere veri *grotteschi*, non si spiegherebbero se i *grotteschi* non fossero esistiti: ad esempio, *Belfagor* di Corrado Alvaro, tentativo interessante (sebbene troppo schematicamente realizzato) di rappresentare l'impossibilità in cui l'Intelligenza astratta (Belfagor) è di comprendere la Vita cangiante e fluida (Alina) — e *Siepe a nordovest* di Massimo Bontempelli, *amusette philosophique* agita contemporaneamente da uomini e burattini che non si vedono gli uni con gli altri, sì che eventi banalissimi per gli uomini appaiono alle marionette di origine miracolosa e soprannaturale: svalutazione della storia, cioè delle interpretazioni che gli uomini danno degli eventi che cadono nella sfera della loro esperienza, onde ciò che a noi sembra straordinario avvenimento, a spiegare il quale escogitiamo filosofie e mitologie più o meno arbitrarie, visto da un altro piano della realtà apparirebbe volgarissimo accidente (cfr. la mia recensione in *Rassegna Italiana* del febbraio 1923; cfr. su Bontempelli un mio saggio ne *La Stampa* del 29 marzo 1923). (*Nota della 2ª edizione*).

VI.

IL TEATRO DI PIERMARIA ROSSO DI SAN SECONDO

1.

Ironizzandola e smontandola dal di dentro ne *La maschera e il volto*, Luigi Chiarelli aveva vibrato alla vecchia commedia pseudo-romantica, sentimentale, passionale un colpo dal quale, dopo di allora, non si è mai più riavuta: opera di rivoluzionario, che era al di sopra delle forze reali e, probabilmente, delle stesse intenzioni di Chiarelli, nata, più che da un chiaro e consapevole proposito dell'Autore, dall'incontro felice e casuale del suo istinto di artista con una situazione più che matura per la rivoluzione, nella quale una parola appropriata che fosse opportunamente caduta avrebbe trovato mille bocche pronte a ripeterla come un grido di battaglia. Difatti, quando Chiarelli volle fare di proposito del teatro antiborghese antisentimentale antiromantico, il martello demolitore gli

sfuggì dalle deboli mani. Nè mai egli seppe indicare che cosa si dovesse ricostruire al posto di ciò che era stato abbattuto: fino a tutt'oggi almeno, la sua funzione, in ogni modo in sommo grado benefica, appare quella meramente negativa di un distruttore.

Con Piermaria Rosso di San Secondo siamo già in piena ricostruzione. Affatto indipendentemente da Chiarelli e dagli autori dei *grotteschi*, senza confessati propositi di rivoluzionario, nulla probabilmente sapendo di vecchio e nuovo teatro, guidato solo dal suo istinto di artista, egli, con uno slancio vittorioso e potente, si lascia alle spalle il piano di rapporti sul quale si svolge la commedia borghese e si affaccia sul mondo a guardarlo con occhi suoi e nuovi.

2.

Tutta l'opera di Rosso poggia sul contrasto fondamentale fra Nord e Sud: il Sud, le terre solari e mediterranee, ove il sole è di fuoco, il cielo limpido e azzurro, il mare turchino, la terra asciutta e fiorita, l'aria percorsa da ondate di dolci e sonnolenti profumi; il Nord, le terre boreali e polari, ove il cielo è grigio e chiuso, il mare livido e nero, gli alberi gonfi di umidità stillano pioggia sul terreno spugnoso, e un vento che mai non resta trasporta in fuga stracci di nuvole e li caccia sui confini dell'orizzonte lontano; il Nord, terra degli uomini che hanno disciplinato organizzato costruito

voluto la loro esistenza, il Sud, terra degli uomini la cui vita è tutta impulso istinto passione; il Nord. terra della socialità della volontà della storia, il Sud, terra dell'individualità della spontaneità della natura. Proiezione lirico-simbolica, quest'antitesi di Nord e Sud, in termini di una geografia poetica che non bisogna prendere sul serio più di quanto si prenda sul serio la geografia di Ariosto, suggerita a Rosso da personali esperienze di gioventù, di due concezioni e visioni della vita radicalmente antitetiche.

Tutti, uomini del Nord e uomini del Sud, folli e idioti, perchè emigrati quaggiù in terra da una patria celeste, da un ideale paese che abitarono prima di nascere e che non riescono nè a ricordare con precisione nè a dimenticare; ma gli uomini del Nord, grazie al freddo all'acque alle intemperie alla nebbia, hanno talmente castigato la loro natura e addormentato in loro lo stimolo della loro celeste essenza che di quella patria celeste non sentono più la nostalgia, e vivono come se unica e vera patria fosse quella nella quale ora si trovano a consumare i giorni: alla vita essi assegnano fini che perseguono con tutta serietà e convinzione. Ma gli uomini del Sud vivono in un dormiveglia che nè permette loro d'aderire a questa terra nè di tornare alla celeste regione donde si partirono; si sentono precari transeunti effimeri, cercano con affanno un oggetto su cui fissarsi e non lo trovano, e dall'uno passano all'altro in uno smaniare e torcersi

continuo. E la vita, questa vita, appare loro una favola raccontata da un idiota, piena di suono e di vento e che non significa nulla, e gli uomini « misere esistenze sperdute in un mondo inesorabilmente buio, esseri dolorosi e piangenti senza ragione e senza perchè, senza scopo e senza mèta su d'un lembo di terra deserta, senza speranza di soccorso, soli, eternamente soli, ognuno con sè, con la sua pena inspiegabile, con i suoi anni da sopportare ».

Rosso si sente della razza del Sud: emigrato come tutti, e, per di più, folle incapace idiota. Cose, uomini e la sua stessa esistenza gli si librano allo spirito come le visioni del sogno, come i fantasmi dell'allucinazione: « di vivo, al raro chiarore delle lampadine elettriche, non passavo che io, io, e nemmeno io, ma l'ombra d'un personaggio ch'era sconosciuto a me stesso e che certamente non abbisognava nè di scarpe, nè di abiti da signora, nè di penne stilografiche, e che nè si sarebbe mai sottomesso a nessuna ordinanza municipale, nè avrebbe pagato mai una tassa o una multa; per il semplice fatto ch'era un personaggio che non esisteva. Fuori del tempo e della società, mi lasciava e svaniva appena lo mettevo a letto, o meglio mi mettevo al letto, al lume della candela. Egli non sapeva infatti in che secolo vivesse, di che paese fosse, in quale città si trovasse, il perchè e il come della sua vana esistenza; era un mantello che camminava ». La coscienza del suo nulla fondamentale

gli permette di ridere dall'alto di quelli che prendono sul serio la vita, questa vita di tutti i giorni: « La famiglia umana, veduta in una simultanea visione brulicante su tutto l'orbe in gran faccende, mi sembrò creata per il mio spasso ».

Ma che alla sua fantasia baleni, sia pur confusamente, la visione di quella patria celeste donde fu espulso o volontariamente si partì o involontariamente decadde (chi sa?), e una luce di cielo si diffonderà sulla terra, tuffando le cose in un'atmosfera di sogno e d'irrealtà, dissolvendo tutto ciò che di esse fa la concretezza, la materialità, la corpulenza, la sostanzialità, trasformando questo duro massiccio pesante mondo di cose e di persone in un insostanziale gioco di luci e di ombre, di colori e di tinte, in una immateriale armonia di profumi di suoni di canti, facendo della terra un anticipo ed un preludio del paradiso intraveduto e sognato: è lo stato d'animo mirabilmente realizzato ed espresso nelle *Elegie a Maryke*, nella *Signora Lisbeth* e in alcune pagine della *Fuga*.

Ma che quel paradiso intraveduto si chiuda, che quella celeste patria dilegui in un' irraggiungibile lontananza, che si spenga la luce che di lassù piove a raddolcire e smaterializzare la terra, e questa apparirà al poeta un carcere tenebroso, senza possibilità di evasione, dominio di un irrazionale destino; gli uomini gli sembreranno lugubri e ridicole marionette che hanno non in sè ma fuori di sè il principio del loro movimento, gli

scopi della loro esistenza maschere che si mettono sul volto per non guardare la vita nella sua nudità e non impazzire di paura e di orrore, le discipline cui si sottomettono scherzi per aiutarsi a vivere, rifugi di rami e di foglie contro la folle bufera della vita che di fuori imperversa. E a seconda che quella patria di cielo risplenda alla fantasia di Rosso o si chiuda al suo sguardo interiore, il mondo cambia d'aspetto ai suoi occhi, e mutando la sua visione del mondo muta il suo stile: era questo un'alata spirituale armonia di suoni e di colori limpidi tenui delicati sottili, scorporati e dematerializzati dalla luce che su di essi pioveva da quella patria di sogno e d'incanto; diventa tutto un grido convulso, un urlo disperato, una smorfia dolorosa e deforme, un crudo e secco gioco di luci e di ombre, svolgentesi in un'atmosfera di afa.

Ma sempre e nell'uno e nell'altro caso Rosso ci trasporta al di là del piano e del sistema di rapporti pratici e sentimentali su cui poggia la visione borghese della vita; sempre a questa egli nega ogni intima verità, realtà e sostanzialità, sempre dal punto di vista del suo desolato e nostalgico platonismo romantico ed umorismo tragico egli radicalmente svaluta quel gioco di sentimenti d' interessi di concetti in cui essa consiste e si esaurisce. La vita gli appare volta a volta cosa infinitamente più futile o infinitamente più terribile di quanto il senso borghese della vita possa concedere. I suoi personaggi non sono mai caratteri, ma proiezioni

lirico-simboliche di momenti dell'anima del poeta. Le vicende che corrono fra loro non sono mai intrecci e situazioni, nè mai pretendono di essere prese alla lettera. ma sempre rimandano a qualcosa che è al di là della loro esteriorità e materialità. Perciò. sotto un'apparenza narrativa, l'arte di Rosso è sempre essenzialmente astratta e lirica; si culli nell'idillio o si contorca nello spasimo di una passione folle e inumana, sempre le manca quella certa aderenza al sistema di rapporti in cui consiste la realtà nel senso comunemente ammesso della parola, quel certo peso terrestre che è necessario per fare arte e teatro borghese. Questi si fondano sull' ammissione riflessa o irriflessa che quella che comunemente è detta realtà è, in fondo, la sola realtà realmente esistente, trasformabile e migliorabile sì, certo, ma soltanto nei particolari o nell' ordine da porre fra questi, non però mai rinnegabile *in toto et in pleno*; per Rosso, platonico e romantico, quella realtà è interiormente inane e morta, e non suscita in lui altra reazione che di tetra noia, di tragico umorismo, di sottile canzonatura, sotto la quale freme l'irrequietezza di uno spirito ebro e sognante, fervido nostalgico inquieto.

3.

Quanto abbiam detto finora sulle caratteristiche essenziali dell'arte di Rosso di San Seconda ci permetterà di procedere più spediti nell'esame dell'opera drammatica di lui. Della quale sono da condannare tutti quei lavori in cui, venutagli meno l'ispirazione, egli non ha saputo creare intorno ai suoi personaggi quell'atmosfera d'irrealtà che trasporti d'un colpo gli spettatori in un piano di vita diverso da quello sul quale si svolge il teatro borghese.

In *Amara* e in *Per fare l'alba* i due personaggi centrali (Amara nella tragedia omonima, il vecchio Sanza in *Per fare l'alba*) vivono di vita panica e dionisiaca, avvolti da forze naturali misteriose e potenti, che sono come il prolungamento e la proiezione esteriore simbolica della loro vita psichica. Il vecchio Sanza è « carne convulsa », « vibra tutto », è tutto folle slancio di amore paterno verso il figlio per il quale soltanto ha lavorato e accumulato ricchezze, perchè lo vendichi di quanto egli ha sofferto e goda di quanto egli non ha goduto; la vita egli non la gusta e assapora più che in suo figlio: « io sono la radice che sto sottoterra: tu sei rami foglie e fiori: se tu respiri sopra, all'aria aperta, e io respiro; se tu non respiri, io, sottoterra, muoio.

Sempre sarà così: anche quando sarò morto sarà così... Perchè davvero io non sarò morto, finchè tu vivrai per me ». Nel primo atto di *Amara* la protagonista ci appare avvolta e resa ebra dal soffio di mare e di boschi emanante dalle stoffe che il fratello le ha mandate in dono dall'Oriente lontano, e che le fanno sentire con più acre violenza la miseria della vita che essa conduce presso un marito che non ama, che l'ha avuta riluttante, dal quale si è separata nella carne come lo fu sempre nello spirito. Ha un figlio, ma non si sente ancora nè donna nè madre e perciò non lo ama, è una furia che arde di spezzare le catene che la legano agli uomini comuni, è una solitudine pazza e piena di sete, e perciò si aggrappa all'uomo da cui spera di essere ripiasmata e rifoggiata a suo modo e con esso fugge abbandonando casa marito figlio. Intorno a queste creature della sua fantasia, forze d'istinto (l'istinto della paternità, l'istinto della femminilità) colte e fermate all'acme del loro sviluppo, Rosso crea un'atmosfera panica e dionisiaca, percorsa da invisibili onnipotenti esasperate forze della natura. Amara ci appare ubbriaca e accecata dal sole meridiano, resa pazza dai profumi di oceano e di bosco emananti dalle stoffe pervenutele dai mari lontani; il vecchio Sanza è stordito dall'odore violento della zàgara che dalla montagna scende a ondate a far palpitare di lussuria il mistero della notte stellata.

Ma i personaggi che sono intorno a questi due vivono agiscono si muovono sul comune piano

realistico della vita, sono personaggi, tutto sommato, abbastanza normali e, nel senso più elastico della parola, borghesi, onde si determina in quei due drammi uno squilibrio di piani, una mancanza di organicità e di coerenza interiore. Ricongiunti al comune ordine di rapporti vitali, Amara e il vecchio Sanza ci appaiono come puramente e semplicemente squilibrati e folli, le cui azioni, affatto sproporzionate al sistema di rapporti in cui sono inserite, prive d'intima necessità e giustificazione, sono folli insensate parossistiche criminali. Sopra un piano borghese di vita, che necessità v'è che il vecchio Sanza uccida il principe marito di Carmelita, venuto a riprendersi la moglie fuggita presso il giovane Sanza? Non bastava che, da vecchio esperto della vita, qual'è, desse al figlio i mezzi di fuggire lontano con la donna del suo cuore? Gabriele desta in Amara la donna e, attraverso la donna, la madre: essa si strugge ora d'amore pel figlio da lei abbandonato fuggendo. Che necessità v'è che, ridestatasi in lei la madre, essa uccida il figlio avuto da Gabriele? Gli è che dopo di averle impostate come figure paniche e dionisiache, forze di natura giunte al massimo dell'esasperazione, Rosso ha inserito queste due creature in un ordine e in un ritmo di rapporti abbastanza normale, ov'esse si muovono goffe impacciate ridicole, come l'albatro cui le ali di gigante impediscono di camminare.

E cade Rosso di San Secondo quando alle sue visioni drammatiche si sforza di dare significato

e contenuto etico. Cade, perchè chi come lui svaluti e neghi e dissolva la realtà sociale umana storica abbatte l'unico fondamento sul quale possa elevarsi una visione etica della vita. Quale finalità etica esige che Amara, in cui l'amore ha ridestato l'amore materno pel figlio abbandonato, prenda in odio e strangoli il figlio che ha avuto da Gabriele? Se l'amore ha creato in lei la donna e la madre, non si capisce perchè ella non ami anche il secondo figlio così come ora ama il primo; tutt'al più, la maternità destata in lei dall'amore potrebbe spingerla ad abbandonare Gabriele ed a tornarsene presso il marito che non ama per ritrovarvi il suo piccolo Luciano abbandonato. Quale necessità etica richiede che nella prima redazione della *Bella addormentata* il Notaio tremulo sia tormentato a morte e condotto al suicidio dalla zia, la Vecchia disperata, e, nella seconda redazione, venutogli meno anche lo scampo del suicidio, continui a tribolare nell'inferno della vita? Forse per avere in un momento di follia sedotto Carmelina e fattole fare così il primo passo sulla via della perdizione? Peccato che il Notaio ha più che espiato sposando la Bella addormentata e diventando così la favola del paese. Quale valore etico dare alla figura di Stefano Brosio nell'*Ospite desiderato*, che dovrebbe rappresentare nientemeno che la saldezza etica della maschilità che non si fa prendere dalle arti maliarde di una creatura corrotta e corruttrice e sa condurla a perdizione servendosi delle armi da lei stessa foggiate, e, in-

vece, ci appare come un non si sa bene se pazzo o imbecille o criminale, che con un indegno inganno attira Melina in un tranello e porge il pugnale a colei che l'assassinerà? Bella moralità quella di chi, per liberare un amico dalle reti di una perversa, si fa complice necessario di un'assassina! Perseguendo un fine etico, Rosso tende a ridare peso corpo sostanza a quei rapporti normali della vita che la sua arte, in ciò che ha di più personale e originale, scorporifica e smaterializza; ciò facendo, egli nega la radice stessa della sua ispirazione più vera e profonda.

Lasciamo da parte *Primavera*, notturno scherzoso in tre atti che ha l'andamento di una *pochade*, ma di una *pochade* urlata da personaggi marionettisticamente deformati, che, nell'intenzione dell'Autore, la notte di primavera ebra di profumi e d'incanti — prolungamento esteriore anch'essa della vita dei personaggi — ha rapito fuori della realtà normale: opera presso che totalmente fallita; lasciamo da parte l'*Ospite desiderato*, vicenda tragica in tre atti, che Rosso si sforza di collocare in un'atmosfera d'incubo e di trasognamento, ipnotica e sonnambolica, e di svolgere secondo toni gelidi cristallizzati assorti, senza peraltro riuscirvi, opera fallita della quale è molto se si salva qualche tratto della protagonista, Melina, donna ebra di sadismo e di perfidia, creatura viperina, velenosa come libellula di palude, che ha ridotto uno straccio l'amante Paride, ha corrotto nelle ossa la ca-

meriera Adalgisa e, poichè Paride ogni sua speranza di liberazione ripone nell'amico Stefano, lo induce ella stessa a chiamarlo alla loro villa per il gusto perverso di distruggergli anche quest'ultima speranza, di spezzare svuotare annichilire anche questo suo nemico come ha spezzato svuotato annichilito Paride, e finisce per essere uccisa dalla sua cameriera, di cui Stefano arma il braccio contro di lei. Fermiamoci a considerare i due lavori su cui poggia saldamente la fama di Rosso di San Secondo: *Marionette, che passione!* e *La Bella addormentata.*

4.

Una sala di telegrafo in un sonnolento pomeriggio domenicale, una pensione di artisti di canto, un *cabinet particulier* in una trattoria di lusso: ecco i tre ambienti in cui si svolgono i tre atti di *Marionette, che passione!* Ambienti i più anonimi, i più impersonali, i più, nella loro apparente concretezza, astratti che si possa immaginare. In questi ambienti tre personaggi: il *Signore in grigio*, il *Signore in lutto*, la *Signora dalla volpe azzurra*. I loro nomi, le vicende della loro vita, tutto ciò su cui un autore di drammi borghesi si sarebbe fermato a lungo, taciuto, sorvolato come inessenziale; la vicenda si snoda su altri piani. Quei personaggi non sono che tre momenti, tre fasi di sviluppo di

una sola e medesima passione; ciò che all'Autore importa è il punto cui è pervenuto ciascuno dei suoi tristi eroi. Come, perchè, da qual punto di partenza, attraverso quali vicende, non importa, si salta. Il vero protagonista del dramma non sono i tre personaggi, è l'unica medesima anonima impersonale passione che divampa in essi, in tre gradi diversi del suo sviluppo. Perciò i personaggi non hanno nome, e una qualunque insignificante particolarità del vestito basta a indicarli e distinguerli. Sotto un' apparenza di estremo realismo, anche qui l'arte di Rosso procede per termini di estrema astrazione, in un accoppiamento di opposti veramente originale e geniale.

La *Signora dalla volpe azzurra* è al principio della sua via crucis: trasognata imbambolata stupidita, è un automa senza più forza d'iniziativa. Fuggita dall'amante che la maltrattava, quando il *Signore a lutto* le propone di unirsi a lui, è lì lì per seguirlo; quando il *Signore in grigio* balza ad ammonirli contro la follia che stanno per commettere, si lascia persuadere; non resiste e si abbandona passivamente quando l'amante viene a riprenderla. Il *Signore a lutto*, che porta il lutto della sua felicità coniugale spezzata, ha superato la fase dell'intontimento e dell'avvilimento; piange urla si dibatte, per non naufragare tenta afferrarsi a qualcuno che lo salvi, alla *Signora dalla volpe azzurra*, alla Cantante, supplica che, per carità!, lo aiutino a rifarsi una vita e una felicità, è cieco

e pazzo di dolore, ma vibra tutto di reazione e di disperata speranza. Il *Signore in grigio* è presso che giunto al termine ultimo del cammino: nessuna speranza più di salvezza, ogni via gli si è chiusa davanti, dalla passione che lo rode dentro come un cancro egli è distaccato come un malato dalla sua malattia e ne osserva quasi dal di fuori e con freddezza il corso mortale, non negandole i palliativi e diversivi che quella esige ma con la perfetta consapevolezza che essi sono assolutamente vani e non rimuovono il termine fatale: è freddo ironico allegro anche, di un'allegria funebre macabra disperata; ai due compagni di sventura parla col tono benevolo e paterno di chi prima di loro ha fatto la strada che anch'essi faranno intera, e quando è arrivato al termine non esita a mostrare quel che si fa in simili casi: si avvelena. Non più personaggi, non più caratteri nel senso comune della parola, ma un'unica e medesima forza impersonale che l'artista seziona e ferma in tre fasi diverse del suo svolgimento, la quale spinge dal di fuori le creature che la portano, le svuota di ogni volontà e umanità, ne fa tre dure marionette, dagli scatti lignei bruschi discontinui.

Marionette, che passione! è un gioco di bianco e nero su fondo grigio, di luci e ombre su uno schermo bianco. *La Bella addormentata* è quel che l'Autore l'ha definita: un' *avventura colorata*, un vasto armonioso complesso gioco di colori. Anche qui, come in *Marionette*, a quel sistema di rap-

porti in cui si fa consistere la normalità e realtà della vita Rosso nega ogni consistenza, ma non più, come in *Marionette*, dissolvendolo in un gioco di forze anonime impersonali, bensì guardandolo dal di fuori, distaccato e lontano, in un momento di ironico disinteresse e di lirica superiorità. La vita qui gli appare qualcosa d'inconsistente e d'irreale come una vicenda di nuvole o un gioco di luci in uno specchio: un'*avventura colorata*. I personaggi perdono anche qui ogni concretezza materialità corporalità: si riducono a macchie di colore. — *Guanceblu*, *Nasoviola*, i due *Grassi di velluto*, il *Nero della Zolfara*, — a gesti rappresi immobili cristallizzati, — la *Vecchia disperata*, la *Zitella angosciata*, il *Notaio tremulo*. In questo mondo tutto naturalità e immediatezza la coscienza morale è assente e remota: la prostituta di villaggio, la *Bella addormentata*, vive in un ebete trasognamento di placida inconsapevole sonnolenta bestia; essa è al di qua del peccato perchè è al di qua della coscienza, e perciò appunto ha in sè come una luce di purezza e d'ideale, che rende perplessi e stupiti quelli che la guardano. Se la maternità la induce a rifiutare l'ulteriore dedizione mercenaria del suo corpo ed a ritornare al Notaio tremulo che l'ha sedotta e buttata sulla via della perdizione e al quale perciò rimonta la paternità almeno ideale del nascituro, non è già per impulso di rimorso o di coscienza morale che albeggi in lei; essa non può pentirsi perchè non ha mai peccato

(« io dormivo »); in sogno uno spirito l'ha avvertita della vita che spuntava in lei, di cui bisognava salvare la purità. È un pezzo di creta che la maternità desta per un attimo dal suo sogno ebete di bestia: è ai limiti dell'umanità, tra la vita e la fiaba, colore tra i colori.

Colui che dei colori farà l'*avventura*, la sinfonia colorata, è il Nero della Zolfara, il cavalleresco disinteressato cicisbeo della Bella, proiezione lirica dell'Autore stesso. Sentimentale e passionale divenuto scettico e ironico (« sono tutto una cicatrice, simpatia! »), egli guarda la vita con uno sguardo distaccato e spregiudicato, burlesco e, in fondo, amaro. Ciò che è capitato alla Bella gli piace per la sua stranezza: « ecco quel che mi piace: una cosa che nasce senza averla voluta seminare ». E si lancia nell'avventura: « Avanti! Tutta la vita è un'avventura colorata: giallo è lo zolfo colato, ma sotto terra è cupo, come la galera: il cielo è turchino, bianche le nuvole o grige: i paesi, sopra le montagne, paiono greggi quando c'è verde all'intorno, ma spesso che non ce n'è, sembrano bruciati e ferrigni. Si va e si viene, si gira: qua è fiera, e là carestia; la servitù umana non trova modo di liberarsi ». E porta a termine l'avventura obbligando il Notaio tremulo, primo amante e seduttore di Carmelina, a sposare la sua vittima incinta di altri: per giungere a tal fine egli sfrutta l'ingenua mitica fiabesca etica della Bella addormentata che al Notaio spettando la respon-

sabilità prima di ciò che ella è divenuta, debba spettare anche la paternità legale del figlio nato dal commercio del suo corpo, sfrutta la debolezza del Notaio, l'odio della Vecchia pel nipote, parla di giustizia e di morale con una serietà pronta a prorompere in una risata e che in una risata, difatti, prorompe quando il Notaio, incarnazione dell'umanità comune, geme: « uomo sono! »

È tutto un gioco, uno scherzo intellettuale amaro e raffinato, ebro e nostalgico in fondo, in cui personaggi e vicenda si compongono secondo rapporti puramente coloristici e lirici, al di fuori di ogni riferimento alla concreta realtà della vita. Peccato che Rosso non sia riuscito nè nella prima nè nella seconda redazione a dare a questo bel lavoro una fine coerente e logica, e siasi fatto deviare dalla preoccupazione moralistica di simboleggiare nella Bella il trionfo della maternità, congelando così l'*avventura colorata* in un gioco di simboli e di allegorie (1).

(1) Ne *La roccia e i monumenti* Rosso di San Secondo porta sulla scena ancora una volta il contrasto inconciliabile tra Nord e Sud, tra la vita che, respinto da sè ogni forma, si svolge nella selvaggia libertà dell'istinto sfrenato (Brunetto) e la vita che si è composta una forma immutabile (Isabella). Pur amandolo appassionatamente, Isabella, fedele al dovere, respinge Brunetto. Il dramma oscilla incerto tra la solita vicenda passionale e il significato più alto cui vuol rimandare, ma al di sopra del livello di un dramma passionale alla vecchia maniera lo mantiene un infiammato, violento, a volte prezioso lirismo. (*Nota della 2ª edizione*).

VII.

IL TEATRO DI LUIGI PIRANDELLO

1. La Natura: vivere senza sentirsi vivere.
2. L'Uomo: vivere e sentirsi vivere.
3. Dualismo di Vita e Forma.
4. Distacco del pensiero dalle Forme: umorismo e cerebralità.
5. L'antitesi, legge dell'arte pirandelliana.
6. Attualità dell'arte pirandelliana.
7. Ineluttabilità delle Forme: *Il fu Mattia Pascal.*
8. La saggezza pratica della Vita: Corrado Selmi de *I vecchi e i giovani.*
9. Affermazione della Vita nella sua assoluta nudità: Vitangelo Moscarda di *Uno nessuno centomila.*
10. La rinunzia alla Vita: don Cosmo Laurentano de *I vecchi e i giovani*; la signora Ponza di *Così è (se vi pare).*
11. Paura, tedio, pietà della vita.
12. Vedersi vivere: lo *specchio* paralizzatore.
13. Distruzione del *carattere:* l'individuo, caos di forze contraddittorie.
14. *Uno nessuno centomila:* incomunicabilità degl'individui.
15. Essere è apparire: *Così è (se vi pare).*
16. Abisso tra passato e presente: *Ma non è una cosa seria.*

17. Presente che si sente passato: *Lumie di Sicilia; Il fu Mattia Pascal; Enrico IV*, tragedia della vita che non potè vivere.

18. Il dramma pirandelliano: urto della Vita e della Maschera.

19. Opposizione dell'individuo e della costruzione che ne han fatto gli altri: *Sei personaggi in cerca di autore; Tutto per bene; Come prima, meglio di prima; Capiddazzu paga tuttu.*

20. Distruzione della maschera costruitasi dall'individuo: *Il berretto a sonagli; Enrico IV; Vestire gli ignudi; La vita che ti diedi.*

21. Accettazione di una maschera imposta a forza: *La patente.*

22. Maschera volontariamente assunta dall'individuo: *Il giuoco delle parti.*

23. Insurrezione della vita contro la maschera: *L'uomo, la bestia e la virtù; Il piacere dell'onestà; Come prima, meglio di prima; Ma non è una cosa seria.*

24. Trionfo dell'irrazionale: *L'innesto; Pensaci, Giacomino!*

25. Moralità immanentistica del mondo pirandelliano. Donne pirandelliane.

26. Il pensiero pensante, centro del dramma pirandelliano.

27. Antiintellettualismo pirandelliano: i piani della realtà.

28. I drammi della dialettica: *La ragione degli altri.*

29. *Sei personaggi in cerca di autore.*

30. Difetti del teatro pirandelliano. Lo stile.

31. Progresso dell'arte pirandelliana. Conclusione.

1. — Che cosa, secondo Pirandello, distingue l'uomo dagli altri esseri della natura? Questo, e questo soltanto: che l'uomo vive e si sente vivere,

e gli altri esseri della natura, invece, vivono soltanto, vivono puramente e semplicemente. L'albero, ad esempio, vive tutto profondato nel suo senso vitale; la sua esistenza fa tutt'uno col lento ed oscuro succedersi in esso delle affezioni vitali; il sole la luna il vento la terra sono intorno ad esso, ma esso nulla ne vede, nulla ne sa: li avverte, sì, ma solo in quanto si traducono in stati del suo essere, dai quali non si distingue. Nulla sapendo di altro, l'albero nulla sa di sè come distinto da altro. La vita fluisce in esso inconscia e muta, tutta d'un getto.

2. — Ma nell'uomo, anche più incolto e rozzo, la vita si scinde in due: all'uomo anche più incolto e rozzo è essenziale di essere e di sapere di essere, di vivere e di sapere di vivere. Nell'uomo dalla vita si è distaccato e le si è contrapposto il sentimento della vita, dice Pirandello: la coscienza, la riflessione, il pensiero, direi io, in termini filosoficamente più esatti. In questo distacco, con l'illusione che ne deriva di assumere come realtà obbiettivamente esistente fuori dell'uomo questo interno sentimento della vita mutabile e vario, la causa prima dell'infelicità umana. Prima, non ultima, chè una volta staccatosi dalla vita, il sentimento della vita, o coscienza che dir si voglia, tende, passando attraverso il filtro del cervello, a raffreddarsi, chiarificarsi, idealizzarsi e da sentimento particolare contingente mutabile effimero a cristallizzarsi in idea astratta generale (Cfr. *L'Umorismo*, 2ª ed., pagine 168 sgg.).

3. — Elevatosi per via dell'astrazione logica a seconda potenza di sè, divenuto pensiero riflesso, il sentimento della vita tende a chiuder la vita in limiti fissi e precisi, a farla scorrere tra argini prestabiliti, a colarla in forme rigide immobili date una volta per tutte: i concetti e gl'ideali del nostro spirito, le convenzioni, costumi, tradizioni, abitudini, leggi della società. Si determina così un dualismo fondamentale: da una parte, il flusso della Vita cieca muta oscura eternamente instabile e irrequieta, eternamente rinnovantesi di momento in momento; dall'altra, un mondo di Forme cristallizzate, un sistema di costruzioni, che tentano di arginare e di comprimere in sè quel flusso in eterno gorgogliante. « Ogni cosa, ogni oggetto, ogni vita porta con sè la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter più essere altrimenti, finchè non crollano in cenere » (cfr. la novella *Candelora*). « Ogni forma è la morte. Noi tutti siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s'arresta mai, e fissati per la morte » (cfr. la novella *La trappola*).

4. — I più degli uomini vivono profondati in quelle forme fisse e immobili, nemmeno lontanamente sospettando che sotto di esse un oceano tenebroso e furente si agiti e ribolla. Ma in alcuni quella medesima strana e misteriosa attività che, come il fulmine la nube, ha scisso in due la vita, il pensiero, si stacca dalle forme in cui si è rappreso il caldo flusso di questa e le percepisce per quello che realmente sono: costruzioni puramente

provvisorie effimere contingenti labili fragili, sotto le quali ondeggia e rimugghia il fiotto della vita com'è in sè, fuori di ogni umana illusione e costruzione. In colui nel quale questa liberazione dalle forme della vita si è prodotta, ogni umana costruzione suscita un sentimento di contrasto, che gliela fa crollare sotto gli occhi. In questo crollo è alcunchè di comico e di doloroso insieme: di comico, in quanto, crollando, essa svela l'intima nullità delle costruzioni umane; di doloroso, in quanto, fragile com'era, essa era pure per l'uomo un riparo contro la pazza bufera della vita. In questo intimo miscuglio di riso e di pianto, di comico e di triste, è l'umorismo, quale Pirandello lo sente e definisce. « Io vedo come un labirinto, dove per tante vie diverse, opposte, intricate, l'anima nostra si aggira, senza più trovar modo di uscirne. E vedo in questo labirinto un'erma che da una faccia ride, e piange dall'altra, ride anzi da una faccia del pianto della faccia opposta » (cfr. *Erma bifronte*, pref.). In quanto l'umorismo è lo stato d'animo di colui nel quale il pensiero giunto alla coscienza di sè ha spezzato gli argini dei concetti e delle costruzioni e si è spenzolato sull'abisso della vita a guardarne ribollire il flusso incoerente e contraddittorio, esso è uno stato d'animo essenzialmente cerebrale. *Umorismo e cerebralità:* tutta l'arte di Pirandello è chiusa in queste parole.

5. — L'antitesi è perciò la legge fondamentale di quest'arte. L'inversione dei comuni ordinari abituali rapporti della vita trionfa sovrana. Fra le

commedie, *Pensaci, Giacomino!* svolge il motivo del marito, che riconduce a viva forza presso la moglie colui che egli sa essere il giovane amante di lei; *L'uomo, la bestia e la virtù*, al contrario, il motivo dell'amante che riconduce a viva forza il marito nel talamo coniugale; *Ma non è una cosa seria*, il motivo del matrimonio antidoto contro il pericolo del matrimonio; e fra le novelle, *Da sè*, il motivo del morto che se ne va con le sue gambe al cimitero godendo di tante cose di cui nè vivi nè morti si accorgono e godono; *Nenè e Ninì*, il motivo di due orfanelli che sono la causa della rovina di tutta una serie di patrigni e matrigne; *Canta l'epistola*, il motivo di un duello mortale causato dall'estirpazione di un filo d'erba; *Il dovere del medico*, il motivo del medico che per alto senso di dovere lascia che il malato affidatogli muoia dissanguato; *Prima notte*, il motivo di due coniugi che la passano piangendo sulle tombe l'una del fidanzato, l'altro della prima moglie; *L'illustre estinto*, il motivo di un illustre estinto sepolto di notte e di nascosto come un cane mentre al suo posto un ignoto riceve onori regali, e basta, chè non si finirebbe più di esemplificare.

6. — Dualismo della Vita e della Forma o Costruzione; necessità per la Vita di calarsi in una Forma ed impossibilità di esaurirvisi: ecco il motivo fondamentale che sottostà a tutta l'opera di Pirandello e le conferisce una ferrea unità e organicità di visione.

Ciò basta da solo a far comprendere di quanta freschissima attualità sia l'opera di questo nostro scrittore. Tutta la filosofia moderna da Kant in poi sorge sulla base di questa intuizione profonda del dualismo tra la Vita, che è spontaneità assoluta, attività creatrice, slancio perenne di libertà, creazione continua del nuovo e del diverso, e le Forme o costruzioni o schemi che tendono a rinserrarla in sè, schemi che la Vita, di volta in volta, urtandovi contro, infrange dissolve fluidifica per passare più lontano, creatrice infaticata e perenne. Tutta la storia della filosofia moderna non è che la storia dell'approfondirsi del conquistarsi del chiarificarsi a sè medesima di questa intuizione fondamentale. Agli occhi di un artista che di questa intuizione viva — è il caso di Pirandello — la realtà appare nella sua stessa radice profondamente drammatica, e l'essenza del dramma è nella lotta fra la primigenia nudità della Vita e gli abiti o maschere di cui gli uomini pretendono, e debbono necessariamente pretendere, di rivestirla. *La vita nuda, Maschere nude.* I titoli stessi delle opere sono altamente significativi.

7. — Godere della Vita nella sua nudità e libertà infinita, al di fuori di tutte le forme e costruzioni in cui la società, la storia e gli eventi di ciascuna particolare esistenza ne hanno incanalato il corso, non si può. Lo tentò Mattia Pascal, che, facendosi passar per morto e cambiando nome e connotati, credette di poter cominciare una vita nuova, tutta

ebrezza di libertà sconfinata. Egli imparò a sue spese che, tagliandosi fuori da tutte le forme e costruzioni sociali, non gli era più concesso se non di assistere da spettatore e forestiero alla vita degli altri, senza più possibilità di mescolarsi ad essa e di goderne nella sua pienezza. Straniatosi dalle forme della Vita, questa non gli si concesse più che superficialmente, dal di fuori. E quando, cedendo al suo richiamo, egli s'illuse di poter ridiscendere nel fiume della Vita e farsi riavvolgere tutto dalle sue onde, quel fiume lo respinse da sè, ed egli, ancora a sue spese, imparò che non è possibile far da vivo e da morto insieme, onde, disperato, si decise a risuscitare. Troppo tardi per risedersi al banchetto dell'esistenza, in tempo solo per vedervi sedere gli altri (cfr. il romanzo *Il fu Mattia Pascal*). Straniarsi dalle forme della Vita è possibile, sì, certo, ma solo a patto di rinunciare a vivere.

8. — Accettare le Forme o costruzioni in cui è stata costretta la Vita, parteciparvi, credervi, viverle, sentirle e, nondimeno, non cristallizzarsi in una sola o in un sistema solo di esse, bensì conservare all'anima tanto di fusione o di fluidità da permetterle di passare di forma in forma, calandosi successivamente in tante senza rapprendersi definitivamente in nessuna, senza aver paura delle impurità che nel suo correre e fluire continuo essa inevitabilmente si porta appresso e di cui il suo stesso correre e fluire continuo la libera e purifica:

in ciò la saggezza pratica della vita. Saggezza che vale quel che può valere e che è ben lungi dall'assicurare la perfetta felicità: potendo sempre trovarsi una forma che sbarri così saldamente il corso dell'anima in fusione che quella non riesca a scioglierla col suo calore e rimanga definitivamente soffocata in essa. È il caso di Corrado Selmi de *I vecchi e i giovani*, in cui Pirandello ha incarnato questo ideale di attiva e fresca saggezza della vita, obbligato a suicidarsi il giorno che vengono alla luce azioni che, non per lui che le ha fatte e che ne era redento dalla freschezza di vita che portava in sè e dal bene che, malgrado e attraverso quelle azioni stesse, spandeva attorno a sè, ma per la società che le guarda dal di fuori, appaiono turpi e disonorevoli.

9. — Ma l'idea di pratica saggezza della vita che Corrado Selmi incarna non è realizzabile che da un animo il quale abbia in sè la forza di passare di forma in forma, senza nè imprigionarsi in una sola di esse, nè perdere nel passaggio la forza dell'illusione vitale; da un animo, quindi, che sappia realizzare in sè un equilibrio tra Vita e Forma e fermarcisi contento. Ma a chi viva sino in fondo l'intuizione pirandelliana che ogni Forma è sempre definizione, limitazione, determinazione e perciò stesso negazione della Vita (*omnis determinatio negatio*) non rimangono logicamente che due sole vie aperte: o (come Vitangelo Moscarda di *Uno nessuno centomila*) tentare di vivere la Vita in

tutta la sua assoluta primigenia nudità, al di là di tutte le forme e costruzioni, puntualizzandosi in un effimero vibratile fuggitivo presente, vivendo il tempo istante per istante, senza nemmeno pensarlo, chè pensarlo è costruirlo, dargli forma e, dunque, limitarlo e soffocarlo (intuizionismo bergsoniano in azione, in cui alla *durata pura* è sostituito il *presente puro*, puntuale e intemporale): e questo è un ideale di vita realizzabile al limite, cioè praticamente irrealizzabile; ovvero,

10. — Scoperta insieme la provvisorietà delle Forme, la pratica impossibilità di farne a meno, l'ineluttabilità di dovere un giorno o l'altro pagare il fio della Forma di cui la Vita si è rivestita o lasciata rivestire, rinunciare alla Vita: è il caso di don Cosmo Laurentano de *I vecchi e i giovani*. « Una sola cosa è triste, cari miei: aver capito il giuoco! Dico il giuoco di questo demoniaccio beffardo, che ciascuno di noi ha dentro e che si spassa a rappresentarci di fuori, come realtà, ciò che, poco dopo, egli stesso ci scopre come una nostra illusione, deridendoci degli affanni che per essa ci siamo dati, e deridendoci anche... del non averci saputo illudere, poichè fuori di queste illusioni non c'è più altra realtà... E dunque non vi lagnate! Affannatevi e tormentatevi, senza pensare che tutto questo non conclude. Se non conclude, è segno che non deve concludere, e che è vano dunque cercare una conclusione. Bisogna vivere, cioè illudersi; lasciar giocare in noi il demoniaccio beffardo, fin-

chè non si sarà stancato; e pensare che tutto questo passerà... passerà... » (*I vecchi e i giovani*, II, p. 272). Così don Cosmo Laurentano, filosofo solitario « dal cui aspetto spirava quello stesso sentimento che spira dalle cose che assistono impassibili alla fugacità delle vicende umane » (p. 271) confortava i profughi politici rifugiatisi nella sua villa. Rinuncia alla vita che può benissimo conciliarsi con un'esistenza operosa e attiva, quando attraverso la rinuncia l'animo si spogli di ogni attaccamento alla sua forma individuale, e, annientato in sè il principio d'individuazione, radice dell'egoismo e del peccato, viva tutto e solo per gli altri, e per sè non sia nulla: è l'ideale realizzato dalla signora Ponza in *Così è* (*se vi pare*).

II. — A chi si sporga a spiare sul gorgo smisurato dove la Vita freme e ribolle nella sua nudità, a chi, imposto di tacere alle voci delle finzioni sociali, nel silenzio che improvvisamente gli si è allargato dentro si chini ad ascoltare il gorgoglio di quella corrente misteriosa che scorre sotto i ponti delle nostre costruzioni concettuali, la Vita appare priva di scopo e di significato, mistero che impaura. La natura gli appare come da una lontananza infinita, attonita e spettrale, quasi assorta in un suo triste sogno perenne, popolato di voci e di visioni di cui nulla assolutamente l'uomo sa nè sospetta, indifferente e ignara della vana febbre dei piccoli esseri brulicanti alla sua superficie. Chi pel fatto stesso di averla totalizzata così dinanzi a

sè, di essersela proposta come problema e di averne cercato la soluzione, si è staccato dalla Vita non può più provare per essa altro sentimento che di tedio infinito, di angoscia sottile e profonda. Come a Tommasino Unzio della novella *Canta l'epistola*, la Vita gli fa paura e pietà insieme. La tenerezza infinita pei bambini che a Pirandello, scrittore di solito secco netto puntuto, ha fatto scrivere pagine e scene (in *Pensaci, Giacomino!*, in *La ragione degli altri*) di squisita dolcezza e soavità, ha radice nella pietà cocente per la Vita che comincia e che, ignara e sorridente, va incontro alle più atroci torture, alle disillusioni più amare. In quelle parole dolci e soavi trema un singhiozzo represso di pietà per gli altri e per sè stesso.

12. — Guai a chi, sia pure per poco, si distacchi dalla Vita! Ai suoi occhi dilegua di colpo l'aspetto quotidiano banale bonario che l'abitudine ha prestato alle cose e alle persone con le quali si trova in rapporto: esse gli appaiono lontane estranee misteriose; il loro esserci o non esserci, il loro essere così o così gli si presenta come inesplicabile enigma. Egli si sente oppresso dall'attonita immobilità delle cose che lo circondano, dei luoghi dove risiede. Se uno specchio gli rimanda la sua immagine, gli sembra quella di un estraneo che si diverta a contraffarne i gesti e le mosse, e (come Silia nel *Giuoco delle Parti*, Fulvia in *Come prima meglio di prima*, Lando Laurentano ne *I vecchi e i giovani*, Vitangelo Moscarda in *Uno nessuno*

centomila) stupore e sgomento lo coglie che il suo corpo debba essere proprio fatto così e non altrimenti, con queste e queste particolarità fisiche, e finisce per provarne sdegno e nausea come di una infrangibile prigione. Egli sente lo sgomento delle necessità cieche che non si possono mutare: la prigione del tempo; il nascere ora e non prima e non poi; il nome e il corpo che gli è dato: la catena delle cause; il seme gettato senza volerlo e il suo venire al mondo da quel seme; frutto involontario, legato a quel ramo, espresso da quelle radici. Egli sente nausea per la sua professione, per la sua condizione, per la forma che ha dato alla sua vita, non sa capacitarsi che quell'uomo così e così vestito, che fa quelle tali e tali cose, sia proprio lui, non sa spiegarsi perchè le faccia. Parla, gesticola, si commuove, si esalta, smania, e di colpo si vede con gli occhi di un estraneo in quel suo parlare commuoversi gesticolare, e per ciò stesso la fiamma vitale che lo agitava dentro illanguidisce e si spegne: ed egli allora o tace o con rabbia, per sopperire a quel calore vitale che si sente mancare, seguita a fare a freddo ciò che faceva prima, per stordirsi, per non vedersi più (Enrico IV nel dramma omonimo, Marco Mauri in *Come prima, meglio di prima*) o (come Marco Mauri) dalla più accesa esaltazione precipita d'un subito nel tono del più bonario e confidenziale discorso. Gli è che tra vivere e vedersi vivere c'è opposizione come tra vita e morte: « chi vive, quando vive, non si vede:

vive... Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Perchè ogni forma è una morte. Pochissimi lo sanno; i più, quasi tutti, lottano, s'affannano per farsi, come dicono, uno stato, per raggiungere una forma; raggiuntala, credono d'aver conquistato la loro vita, e cominciano invece a morire. Non lo sanno, perchè non si vedono; perchè non riescono a staccarsi più da quella forma moribonda che hanno raggiunta; non si conoscono per morti e credono d'esser vivi. Solo si conosce chi riesca a veder la forma che si è data o che gli altri gli hanno data, la fortuna, i casi, le condizioni in cui ciascuno è nato. Ma se possiamo vederla, questa forma, è segno che la nostra vita non è più in essa: perchè se fosse, noi non la vedremmo: la vivremmo questa forma, senza vederla, e morremmo ogni giorno di più in essa, che è già per sè una morte, senza conoscerla. Possiamo dunque vedere e conoscere soltanto ciò che di noi è morto. Conoscersi è morire » (cfr. la novella *La carriola*).

13. — In questa intuizione del mondo e della vita non c'è più posto pel concetto del *carattere*, che è a base della letteratura psicologica contemporanea, come cioè qualcosa di compatto e di omogeneo realizzantesi nel tempo attraverso stati psichici potenzialmente in blocco in esso contenuti e da esso svolgentisi sopra un unico piano, quasi acqua che sgorgando da una fonte si spanda sopra una superficie ben livellata. L'individuo appare composito

e multiforme come mostro mitologico (cfr. ciò che nel *Giuoco delle parti*, atto I, Leone dice a Guido parlando di sua moglie Silia).

Quella che noi crediamo la stabile personalità di un individuo non è che una fra le indefinite personalità di lui che provvisoriamente è riuscita ad avere il sopravvento sulle altre che o sono state e non sono più o potrebbero essere e non sono ancora, ma che sotto di essa sonnecchiano, sempre pronte a rivoltarsi, a rompere il giogo, ad affiorare alla luce. Nell'intimo di ogni umana creatura cova un caos informe e contraddittorio: e il tema di gran parte della produzione pirandelliana è dato dalle apparizioni dagli scarti dagli urti dalle irruzioni dagli scoppi dalle esplosioni improvvise di queste personalità latenti contro la personalità provvisoriamente dominante. La vita psicologica che in altri scrittori si svolge secondo un processo lento uniforme graduale e che, se anche entra nel dramma e nel contrasto, non è in sè stessa, essenzialmente, naturalmente, dramma e contrasto, in Pirandello ha per legge di procedere attraverso sussulti schianti balzi lacerazioni continue.

14. — Molteplice e contraddittorio in sè stesso, l'individuo entra nella molteplicità e nella contraddizione anche nei rapporti che sostiene con gli altri individui. Anche per questi egli non è uno, è tanti, tanti, questo e quello e quell'altro all'infinito, così come se lo costruiscono e nell'atto stesso di costruirselo i singoli individui con i quali esso entra in rap-

porto. L'individuo, *uno* per sè, è *centomila* per gli altri, il che vuol dire che agli occhi di questi, egli come egli, è *nessuno*. La signora Eva Morli è una per suo marito, gaia spensierata folle, e un'altra per il suo amante, silenziosa raccolta massaia (*La signora Morli uno e due*). « L'idea che gli altri vedevano in me — dice il protagonista di *Uno nessuno centomila* — uno che non ero io quale mi conoscevo; uno che essi soltanto potevano conoscere guardandomi da fuori con occhi che non erano i miei e che mi davano un aspetto destinato a restarmi sempre estraneo, pur essendo in me, pur essendo il mio per loro (un *mio* dunque che non era per me!), una vita nella quale, pur essendo la mia per loro, io non potevo penetrare — quest'idea non mi diede più requie ». Ed egli diviene geloso dell'estraneo che, credendo di amar lui, sua moglie ama e nelle cui braccia ella si gode le più soavi dolcezze, prende in odio le costruzioni che di lui han fatto gli altri e si diverte, con atti che gli altri giudicano e debbono necessariamente giudicare da matto, a mandarle in frantumi.

Ogni individuo è il centro di un mondo che egli si è costruito, popolato di fantocci e fantasmi che a lui soltanto debbono la vita, di cui egli è il padrone e il creatore, mondo nel quale gli altri individui entrano non nella realtà genuina del loro essere, chè questa è incomunicabile, chiusa nel gelo di una solitudine senza scampo, ma nella costruzione che di essi egli si è fatta, salvo, a sua volta,

ad entrare egli stesso come fantasma nei mondi che han per centro gli altri individui, a rompersi in tanti fantasmagorici *egli* quanti sono questi individui e i mondi che essi si costruiscono. Incomunicabile nella sua essenza, le costruzioni che di lui si fanno gli altri e quella che di sè si fa egli medesimo sono perfettamente equivalenti fra loro, il che non toglie che ognuno tenti d'imporre a forza agli altri il mondo che ha dentro, come se fosse fuori e che tutti debbano vederlo a suo modo. Chè non v'è altra realtà se non quella che noi costruiamo come tale sotto l'impulso del nostro sentimento, e che perciò è illusione e apparenza, e varia da individuo a individuo, e nello stesso individuo secondo il sentimento o l'idea. Ma senza illusioni non si vive. E per chi vive profondato e immerso nell'illusione creatagli dal sentimento, quel mondo illusorio è tanto reale quanto la più massiccia realtà cosiddetta reale. E appunto perchè il sentimento varia da individuo a individuo e nello stesso individuo col variar del tempo, varia il mondo illusorio che su quel sentimento sorge, e tutti questi mondi sono l'uno accanto all'altro, incomunicabili ed equivalenti.

15. — Per ciascuno quel che gli appare è, nell'atto e nel modo di apparirgli. *Esse est percipi.* È il motivo che con intonazione scherzosa Pirandello svolge in una delle sue più perfette commedie: *Così è (se vi pare)*. Lo spunto fondamentale è dato dalla tesi di Baldovino nel *Piacere dell'onestà:*

« Cartesio, scrutando la nostra coscienza della realtà, ebbe uno dei più terribili pensieri che si siano mai affacciati alla mente umana: — che, cioè se i sogni avessero *regolarità*, noi non sapremmo più distiguere il sogno dalla veglia. Hai provato che strano turbamento se un sogno ti si ripete più volte? — Riesce quasi impossibile dubitare che non siamo di fronte a una realtà. Perchè tutta la nostra conoscenza del mondo è sospesa a questo filo sottilissimo: la re-go-la-ri-tà delle nostre esperienze » (atto I).

Ora, in base a questo criterio, come giudicare se sia vero ciò che dice il signor Ponza o se, invece, abbia ragione la suocera di lui signora Frola? Questa sostiene che il genero è, o almeno fu, pazzo, poichè crede che la sua attuale moglie sia una seconda moglie, sposata qualche anno dopo la morte della prima, figlia della signora Frola. Il signor Ponza invece sostiene che la pazza è la suocera, la quale crede che la sua seconda moglie sia la figliuola ancor viva, onde la necessità nella quale è posto, per alimentare nella povera vecchia l'illusione che la tiene in vita, d'impedire che le due donne abbiano rapporti fra loro. Ciascuno dei due parla apparentemente con piena ragionevolezza e si mostra persuaso della verità di ciò che dice: il mondo che si è costruito è regolare e coerente, e in esso tutto si spiega e si concatena. Messi fronte a fronte questi due mondi incomunicabili e opposti, come decidere fra loro? La curiosità pettegola e

crudele della cittaduzza provinciale cui la strana avventura ha messo la febbre addosso e che pur di venire a capo del mistero non dubita d'infliggere le più atroci torture morali ai due infelici è rappresentata da Pirandello con perfezione e leggerezza rare. Ma la curiosità è destinata a rimanere insoddisfatta: i documenti che potrebbero risolvere l'enigma sono spariti. Si pensa d'interrogare la signora Ponza, e questa compare velata e risponde: « La verità: è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola, — e la seconda moglie del signor Ponza; sì, e per me nessuna! nessuna!... Per me, io sono colei che mi si crede! » (atto III, scena ultima). Se con questa commedia Pirandello (come grossolanamente dai più s'interpreta) avesse sul serio voluto dimostrare la verità filosofica del principio *essere* = *apparire*, egli sarebbe andato incontro, oltre che all'obbiezione già fatta, all'altra che non si può dimostrare una verità così universale e metafisica con la più straordinaria combinazione e complicazione di casi e di avventure. Ma la mirabile commedia non vuole essere che uno scherzo, una presa in giro del cieco e massiccio dogmatismo dei più, i quali credono alla verità come ad una cosa già bella e data fuori dello spirito, di cui a questo non resti che prender atto e sulla quale, ove sorga qualche dubbio, un certificato di morte debitamente legalizzato basta a far luce. Di questo massiccio dogmatismo Pirandello si beffa per bocca di Laudisi, il quale comprende che anche la scoperta

dei documenti non risolverebbe nulla, quei documenti i protagonisti avendoli annullati in sè, nell'animo loro. Il centro della commedia non è già nel contrasto fra la signora Frola e il signor Ponza, che rimangono e debbono necessariamente rimanere figure ombratili e misteriose, ma in quello fra i curiosi che vogliono che o l'una o l'altro abbia torto e danno una caccia disperata al documento che li cavi dal dubbio e il Laudisi che dà torto e ragione a tutti e due e prende in giro curiosi (e pubblico). È una farsa filosofica: e, nel genere, un autentico capolavoro.

16. — Non soltanto nella realtà profonda gl'individui rimangono incomunicabili come monadi senza porte nè finestre attraverso le quali commerciare: nell'interno di ciascun individuo ogni atto di vita è irripetibile e incomunicabile: vivo, e perciò, per l'individuo che vi si attua, vero e certo nell'atto in cui si pone in essere, tosto che la Vita è passata oltre e l'individuo vi ritorna su col pensiero, gli appare impenetrabile e opaco, freddo e oscuro; egli non vi si ritrova nè vi si riconosce più, non lo sente più come suo. È, in forma grottesca, il caso di Memmo Speranza in *Ma non è una cosa seria;* di Memmo che s'innamora con facilità spaventosa, prende fuoco come uno zolfanello, promette eterna fede e amore eterno, poi, dopo un po'. si risveglia dall'ubbriacatura e si trova fidanzato, agganciato per tutta la vita a un attimo di vita che ha ormai superato e nel quale non si ritrova più. Donde di-

spiaceri, liti, duelli, per isfuggire ai quali e al pericolo di ripromettersi e riagganciarsi per l'avvenire Memmo sposa Gasparina, una povera diavola di serva, ammogliato per burla con la quale non correrà più il rischio di ammogliarsi sul serio.

Lo stesso motivo, questa volta tragicamente, è sviluppato nelle novelle *Il dovere del medico*, *Come Cirinciò per un momento dimenticò d'esser lui*, *Il gorgo*, la quale ultima novella narra come un tale un giorno, di colpo, diventando per cinque minuti un altro uomo, che del primo non aveva che l'aspetto fisico, fu l'amante dell'amica di sua moglie, anch'ella trasformatasi all'improvviso; poi, subito, entrambi ritornarono ad essere quelli di prima, senza ricordo, e perciò senza rimorso, di quanto era accaduto. Innamoratissimo di sua moglie, egli comincia a pensare che quanto è accaduto a lui potrebbe benissimo essere accaduto anche a lei, la quale potrebbe chiudere in sè senza rimorso, e perciò senza traccia e senza menzogna, un simile segreto, e impazzisce.

E non soltanto un singolo atto di vita può, dopo che lo si sia vissuto, apparire all'individuo impenetrabile oscuro estraneo, *non suo*, ma tutto il passato, tutta la vita che quell'individuo ha vissuto prima di un certo momento in cui di colpo si è reso estraneo a sè stesso: motivo meravigliosamente svolto nelle novelle *La carriola* e *Da sè*.

17. — Tra presente e passato si spalanca così un insondabile abisso. Può, al contrario, accadere

che il presente, l'atto di vita che si sentiva e credeva presente, messo di fronte a una situazione affatto diversa da quella che s'immaginava, avverta di essere per gli altri, e divenga esso stesso per sè, d'un tratto, non più presente ma passato, si senta di colpo rigettare nel freddo regno delle cose che furono.

È il motivo fondamentale di *Lumie di Sicilia.* Micuccio Bonavino, suonatore di banda, si parte dal suo paesello siciliano per recarsi nella città lontana a sposare Teresina, la fidanzata cui, togliendosi il pane di bocca, egli ha fatto studiar canto e che non rivede più da anni, ma della quale si considera sempre promesso. Teresina è diventata una grande cantante e Micuccio lo sa, ma non per questo, crede, ella si rifiuterà di sposar lui, povero sonatore di ottavino. Gli è che per lui Teresina è sempre quella che cantava a gola spiegata nella soffittuccia della sua casetta, nel paesello nativo: egli non la sa immaginare che così, per lui essa si è fermata là. Il giorno in cui la vedrà com'è diventata, scollata, vestita all'ultima moda, attorniata da ammiratori, comprenderà e sentirà di colpo di non essere più per lei che un lontano dimenticato vergognoso passato: « Mentre io..... là..... sono rimasto..... col mio ottavino..... nella piazza del paese..... lei..... lei tanta via..... Ma che! Neanche a pensarci più..... ».

È il motivo finale del *Fu Mattia Pascal.* Anche questi, dopo due anni dalla sua presunta morte, si

decide a risuscitare e a tornare nel borgo nativo a riprendervi la vita d'un tempo. Se non che i viventi non l'hanno aspettato e si sono acconciati a vivere come se egli non ci fosse, e a lui non rimane più che di essere anche nel suo borgo un forestiere, uno spettatore, un'ombra che guarda, sorride e passa. Anche per lui è troppo tardi ormai per vivere.

È il motivo, potenziato questa volta in forma tragica, dell'*Enrico IV*.

Primo momento ideale della tragedia.

Un giorno un signore, dal temperamento facile a fissarsi, prende parte ad una mascherata travestito da Enrico IV di Germania, casca da cavallo, batte il capo a terra, si rialza pazzo, che crede sul serio di essere Enrico IV. I parenti lo trasportano in una villa dove, vestito da Enrico IV, circondato da giovani pagati e mascherati da feudatari dell'undecimo secolo, egli prosegue nella sua innocua pazzia. Intorno a lui il fiume del tempo precipita veloce, tutto travolgendo innanzi a sè: la donna che egli amava prende marito, ha una figlia, si fa un amante di colui che era il suo più aborrito rivale, entrambi, e con essi tutti i compagni della mascherata famosa, godono e soffrono la vita e divengono a mano a mano grigi e vecchi: egli rimane Enrico IV, agganciato, inchiodato in quella vibrazione di vita che aveva voluto vivere per una serata sola. Per una serata sola aveva voluto concedersi il piacere di una *forma* così lontana dalla consueta e normale forma

della sua vita: un destino crudele volle che vi rimanesse intrappolato. Egli è così escluso dalla Vita: chè nemmeno come Enrico IV veramente vive. Come Enrico IV egli ha sempre ventisei anni, la maschera da lui assunta essendo appunto quella dell'imperatore ventiseienne. Nella villa dov'egli consuma la sua povera vita di folle hanno affisso al muro un ritratto che lo raffigura com'era vestito in quella sera fatale: quel ritratto è per lui come una immagine riflessa in uno specchio, nella quale egli si vede immobilizzato in una giovinezza perenne, esiliato dalla Vita che diviene, che scorre, che cangia.

Secondo momento ideale della tragedia.

Dodici anni passano. Un giorno il mascherato rinviene dal suo triste sogno: la Vita per tanti anni immobilizzata nel gelo della follia ricomincia a scorrere in lui. Via quegli abiti, basta con quella carnovalata, giù nella Vita, nella Vita piena e vera!... A far che? In che mondo si troverà? In un mondo non più suo, che egli non riconoscerà più, dove la gente ha camminato tanto e tanto che, per quanto corra, egli non riuscirà mai a raggiungerla. Al banchetto dell'esistenza non c'è più posto per lui: tutto consumato, tutto sparecchiato! Non gli resta più che proseguire coscientemente, volontariamente, freddamente, quella finzione che per tanti anni egli aveva vissuto come realtà, continuare a rappresentare, con la coscienza di rappresentarla, la parte che, senza chiedergliene permesso, il destino gli aveva imposto di rappresentare. Del resto, tutti gli uomini non rap-

presentano forse una parte nella vita? Egli la rappresenterà con la coscienza di rappresentarla, e sarà questa la sua vendetta sulla Vita che ha voluto escluderlo da sè: obbligare, egli, il creduto pazzo, tutti coloro che vanno a visitarlo a mascherarsi, rigirarseli come tanti pagliacci, e in questa triste carnevalata della vita rappresentare almeno la parte dell'imperatore. La Vita lo ha beffato? Ed egli befferà a sua volta la Vita! Per dodici anni è rimasto inchiodato a una forma di Vita che doveva essere effimera, ed ora è troppo tardi per vivere la Vita che per la prima volta si fa? Ebbene, egli si farà cittadino di quel vitreo regno dell'immobile, del già fatto, del già divenuto in cui era stato involontariamente proiettato. Tristi i casi, orrenda la vita di Enrico IV, ma almeno già definita, conchiusa, determinata in tutti i suoi particolari, congelata nell'immobilità eterna del passato che è quel che è e più non muta, e che perciò non può più dare sorpresa alcuna, in eterno sottratta alla febbre della Vita che per la prima volta si fa.

Terzo momento ideale della tragedia: dal dualismo così esasperato di Vita e Forma scoppia la folgore. Sono vent'anni che prima involontariamente, poi volontariamente il mascherato è immobilizzato in Enrico IV ventiseienne. E a un tratto ecco che sotto forma dei compagni di allora che vengono a fargli visita la Vita, la sua stessa vita, gli si mostra com'è ora, dopo venti anni che sono trascorsi. Primo urto della immobile Forma e della

Vita che cangia, che scorre. E guardando in volto i visitatori il mascherato ha la sensazione vivente dei venti anni che sono passati e che *egli non ha vissuto*. E, nondimeno, ha ancora la forza di proseguire nella finzione, e si concede la gioia feroce di rigirarseli come vuole, gl'incoscienti venuti a farglieli toccar con mano i venti anni che essi *e non lui* si sono goduti. Ma rimasto con i quattro che gli fanno da consiglieri scoppia e butta all'aria la maschera. Vuole riassumerla ancora. Non può. È stato tradito, il trucco è scoperto. Con incoscienza maggiore ancora della prima, i visitatori gli strappano la maschera dal volto, vogliono ricondurlo con sè, in una vita che non può più essere la sua, ma la loro soltanto. E intanto eccola lì quella vita sotto i suoi occhi: la donna che egli amò, con i suoi capelli tinti e i suoi quarant'anni; la figlia di lei, vivente ritratto della madre, parata come lei in quella famosa sera di carnevale; e tra l'una e l'altra i venti anni del suo esilio. È il tempo *che per lui non è scorso* reso visibile sotto i suoi occhi. Ed egli si butta addosso alla giovinetta per afferrarla e trarla seco: di lì soltanto può cominciare veramente a vivere, chè per vent'anni egli è rimasto fermo lì, dove vent'anni prima era Matilde e dove è ora sua figlia Frida. Lo trattengono ed egli, infuriando, uccide chi, dopo avergli rubato la madre, vorrebbe ora sottrargli la figlia. E allora non gli resta più che immobilizzarsi per sempre nella maschera di Enrico IV. Uscito dalla sua parte, rientrato per un attimo nella

Vita vera e reale, ne è immediatamente espulso. La lotta tra la Vita e la Forma si chiude con la sconfitta decisiva della Vita.

La bellezza dell'*Enrico IV* è nella estrema semplicità quasi casalinga del linguaggio, rotto spezzato frastagliato, e la risonanza cosmica di quello che i personaggi dicono. Essi parlano ansiosi convulsi, senza scegliere le parole, e dietro di loro vediamo erigersi gli spettri metafisici della Vita e della Forma, prender corpo sulla scena le categorie del nostro intelletto, sentiamo gemere il tormento ineffabile di una vita cui fu impedito di vivere, percepiamo quasi sensibilmente il tacito infinito andar del tempo e della Vita. E l'architettura della tragedia è tale che i momenti ideali del suo sviluppo, da noi lentamente analizzati e che si stendono per la durata di vent'anni, ci passano sotto gli occhi in un succedersi incalzante e vertiginoso di scene, legate da una logica potente e profonda. *Enrico IV*: tragedia della Vita che non potè vivere, strangolata da una Forma che doveva essere effimera e che, invece, l'ingoiò in sè, senza scampo.

18. — La tragedia di Enrico IV è la tragedia della Vita in forma esemplare, tale appunto essendo la tragedia della Vita per Pirandello: doversi necessariamente dare Forma e non potersene contentare, chè sempre, presto o tardi, la Vita paga il fio della Forma che si è data o lasciata dare. Il centro del dramma pirandelliano è qui: in questo scontrarsi della Vita con la Forma in cui l'individuo l'ha inca-

nalata o in cui per lui l'hanno incanalata gli altri. Pirandello sceglie i suoi personaggi nel comune materiale della Vita, il meno eroico, il più consuetudinario e ordinario possibile: impiegati professionisti professori commercianti borghesucci. Li sceglie, cioè, nella classe in cui è più viva la preoccupazione delle regole delle convenienze delle forme delle finzioni delle apparenze delle maschere sociali. Dà loro un corpo sgraziato o infelice, con qualche particolarità del viso o del corpo o qualche *tic* repugnante o antipatico o curioso. Li colloca negli ambienti più banali e piccolo-borghesi che si possano immaginare. E, attraverso una preparazione lenta minuziosa secca arida ingrata, fatta di *battute* in apparenza disordinate e confuse, ma dalle quali a poco a poco, per una serie di accenni più o meno indiretti, s'incomincia a delinear la vicenda, li conduce al momento in cui tra la loro spontaneità vitale e la maschera che o si erano volontariamente posta o si erano lasciata porre sul volto si determina una opposizione violenta, o quando, affacciandosi come in uno specchio nella costruzione che gli altri si sono fatta di loro, non vi si riconoscono e delirano di dolore e di orrore al dirsi: *questo son io!* Allora quei personaggi che ci si erano presentati compassati duri legnosi stecchiti come burattini perchè colati in uno stampo prestabilito ridono e piangono e singhiozzano fremebondi e convulsi: vivono stavolta, vivono in un pieno abbandono alla loro spontaneità, sdegnosi o dimentichi della ma-

schera che si erano posta o lasciata porre sul volto. E se anche alla fine se la rimettono in viso, è solo per nascondere sotto di essa il loro cupo tormento. Tutto il teatro pirandelliano, al quale aspira e nel quale culmina tutta la vasta opera di questo scrittore, non è che la variazione all'infinito di questo tema fondamentale. I rapporti consueti e normali della vita sono negati. Al loro posto, altri e diversi e capovolti rapporti. E quanto i rapporti ordinari sono, o appariscono, per l'abitudine, piani agevoli verosimili, tanto i rapporti che vi si sostituiscono sono, o appaiono, inverosimili artificiali complicati barocchi tenuti su a stento ed a forza.

19. — Opposizione dell'individuo e del concetto o costruzione che se ne sono fatta gli altri. È il dramma del *Padre* nei *Sei personaggi in cerca di autore*. Gli eventi della vita vollero che la *Figliastra* lo sorprendesse in una casa equivoca, in un atto in cui, secondo i normali rapporti dell'esistenza, essa non avrebbe mai dovuto nè potuto vederlo: in tutta la sua miseria di povera carne umana insoddisfatta. Ora, per la *Figliastra* egli è rimasto lì, agganciato, inchiodato per l'eternità a quell'attimo di vita. Ed invano egli protesta che no, che è ingiusto giudicarlo da quell'atto solo, come se egli fosse tutto in esso, assommato e totalizzato in esso, senza residui! La fanciulla non sa vederlo che come lo vide nella casa infame, inchiodato in eterno a quell'attimo di vita, come una statua in eterno irrigidita nel gesto che l'artista le ha dato: « lei intende la perfidia di

questa ragazza? M'ha sorpreso in un luogo, in un atto, dove e come non doveva conoscermi, come io non potevo essere per lei, e mi vuol dare una realtà, quale io non potevo mai aspettarmi che dovessi assumere per lei, in un momento fugace, vergognoso, della mia vita! » (atto I).

È il dramma del consigliere di stato Martino Lori (in *Tutto per bene*), vedovo inconsolabile che da sedici anni si reca ogni giorno al camposanto a piangere la sua cara Silvia scomparsa, e intanto la figlia Palma gli cresce più che alle sue affidata alle cure dell'amico Salvo Manfroni, che l'ama e la tratta come figlia, le fa la dote e le trova un ottimo partito: premure che Lori si spiega, oltre che con la sincera amicizia di Manfroni per lui, anche col desiderio di farsi perdonare l'appropriazione indebita da lui commessa delle idee contenute in un manoscritto inedito del padre di Silvia, grande scienziato morto precocemente. Se non che un bel giorno, per un banalissimo caso, tutta questa costruzione crolla e Martino Lori si trova di colpo dinanzi alla costruzione che di lui si erano fatta gli altri: che, cioè, egli fosse stato un marito compiacente, che, per far carriera, avesse finto d'ignorare che Silvia era amante di Salvo e che Palma è figlia di costui e, mortagli la moglie, avesse proseguito a freddo la commedia del vedovo inconsolabile. E rispecchiandosi nel concetto che di lui avevano gli altri Lori rabbrividisce di nausea e di orrore: « Mi avete creduto capace di questo? fino al punto d'andar lì

ogni giorno [al cimitero] a rappresentare quella commedia?... Ma che essere vile sono io dunque stato per voi? » Vile e inabile, perchè ciò che per lui era sentimento sincero per gli altri era commedia ch' egli rappresentava, e rappresentava male: male, perchè il disgraziato non sapeva di rappresentarla. Tutto il suo mondo gli crolla dalle fondamenta: « Tutto rovesciato; sottosopra. Sì. Il mondo che ti si ripresenta tutt'a un tratto nuovo, come non ti eri mai neppur sognato di poterlo vedere. Apro gli occhi adesso! » (atto III).

È il dramma di Fulvia in *Come prima, meglio di prima:* di Fulvia che, corrotta e viziata dal marito Silvio, fugge di casa, precipita nella più vile abbiezione, infine, nauseata di fango, tenta suicidarsi. Accorso al suo letto di morente il marito quasi senza volerlo la salva (egli è un grande chirurgo): guarita, la rende madre e se la riporta in casa per un certo tra rimorso del male fattole e desiderio sensuale delle antiche ebbrezze. Ma poichè alla figlia Livia, ormai grande, si è detto che la mamma, una santa, è morta, Fulvia passerà come seconda moglie di Silvio. E Fulvia, che la nuova maternità ha purificato e redento, rispecchiandosi nel concetto che di lei si è fatto Livia vi si vede come una volgare avventuriera esperta nelle arti della seduzione più scaltra, che ha usurpato il posto tenuto dalla mamma di Livia, la santa, troppo presto scomparsa. E il fantasma di Fulvia la santa quale Livia se lo è costruito si erige contro la Fulvia di carne

e d'ossa a sbarrarle la porta del cuore di sua figlia. Contro questa immagine di lei che Livia si è creata, ombra, menzogna divenuta realtà, Fulvia sente un odio tremendo, che uccide in lei ogni senso di maternità per Livia. Livia le appar figlia non di lei, ma della morta: sua figlia vera sarà solo la nascitura. « Io per lei [Livia] sono *questa* e *non posso essere sua madre*. Sono arrivata al punto di crederci io stessa! Mi pare, mi pare veramente *figlia di quell'altra*... L'ombra, divenuta realtà! E che realtà! Ha ucciso in me, veramente, il mio istinto materno per lei! Ora più che mai, che lo risento in me vivo per un'altra » (atto II). Perciò quando nel suo cieco odio contro di colei che crede un'intrusa Livia offende la creaturina, Fulvia non sa resistere alla voluttà di precipitare nel fango l'idolo di Livia e grida alla fanciulla che la santa di cui si crede figlia era una donnaccia, lei stessa, l'aborrita e disprezzata Fulvia. E parte di casa portando seco la neonata, la sola ormai che ella senta come figlia.

È il motivo, svolto in forma scherzosa, della commedia nella commedia (in *Capiddazzu paga tuttu*) che don Nzulu rappresenta, mettendo sotto gli occhi di ciascuno dei parenti ed amici la maschera corrispondente (« A unu a unu vi fazzu 'a parti di tutti! Vi mettu comu un specchiu davanti! »: atto III, scena I): al riconoscersi, ciascuno frigge e protesta; pure ci si ritrova, e, alla fine, pel ballo mascherato finisce per rivestirsi della maschera che gli spetta.

20. — Guai a distruggere la maschera che l'individuo si è posta volontariamente sul viso, la parte che si è assegnata nell'esistenza! Ciampa (nel *Berretto a sonagli*) si è costruito la maschera di marito rispettabile: in cuor suo sa benissimo di non esserlo e che la moglie è l'amante del padrone e che egli lascia fare per debolezza e attaccamento invincibile a quella donna che l'ha stregato, ma tutte le apparenze essendo salve egli esige che gli altri rispettino in lui la maschera che si è messa sul volto. Credendolo consenziente e per sfogare un suo folle impeto di gelosia, la moglie del suo padrone, Beatrice, fa sorprendere gli amanti. La flagranza non è constatata, ma ormai il guaio è fatto: tutti diranno che Ciampa è un marito ingannato. Beatrice ha strappato dal suo volto la maschera di cui egli si rivestiva, dicendo a *tutti* senza il menomo riguardo ciò che di lui pensava *ella sola*. E allora delle due l'una: o Ciampa, per quanto orrore gli faccia il sangue, ucciderà gli adulteri (in una circostanza simile il protagonista della novella *La verità* uccide la moglie), oppure, se è vero quanto gli si dice, che, cioè, lo scandalo fu per una pazzia, si dia la prova che l'accusatrice è pazza e la s'interni in un manicomio. Non c'è altra via per salvare il *pupo* che egli si è costruito e che vuole rispettato. « A quattr'occhi non è contento nessuno della sua parte: ognuno, ponendosi davanti il proprio pupo, gli tirerebbe magari uno sputo in faccia. Ma dagli altri, no; dagli altri lo vuol rispettato » (atto I, scena IV). E Beatrice, cui

davvero la prospettiva del manicomio sta per far perdere la ragione, è obbligata a partire per la casa di salute. La tragedia è così evitata.

Scoppia invece quando (nell'*Enrico IV*) la marchesa Matilde Spina e altri ancora strappano dal volto del *Grande Mascherato* la maschera di Enrico IV di cui seguitava volontariamente, coscientemente, a rivestirsi, per le ragioni innanzi dette, e gli gridano che è guarito, che finge, e vorrebbero portarselo via, farlo rientrare nella Vita, in una vita che non è più, non può più essere la sua.

È anche la tragedia di Ersilia Drei, protagonista di *Vestire gli ignudi*. Ridotta all'ultimo estremo della miseria umana, si avvelena. Trasportata morente all'ospedale, ella la cui vita non ha mai potuto consistere in nulla, non ha mai potuto ricoprirsi di una veste di figura che non le fosse subito lacerata dai tanti cani che sempre le saltavano addosso, che non le fosse imbrattata da tutte le miserie più basse e vili, se ne vuole comporre una bellina per la morte, e inventa una storiella che attiri sul suo cadavere il compianto di tutti. Ma la salvano a forza, la Vita la riprende, le lacera la nobile maschera, la bella veste che si era composta, la rivela nella sua deforme nudità. E ad Ersilia non resta più che darsi un'altra volta (la buona, questa) la morte per acquistarsi il diritto di esser creduta quando affermava che, se mentì, non fu per vivere ma per morire.

È la tragedia di Anna, protagonista de *La vita*

che ti diedi. Separata per molti anni dal figlio, ella se ne è composta un'immagine, una forma, che ha viva e presente nel cuore, e che non dubita faccia tutt'uno con la concreta ed effettuale realtà di lui. E la Vita una prima volta urta ed assale quella forma: al ritorno del figlio, Anna può constatare come quasi nulla di comune siavi tra lui e l'immagine che ella ne aveva serbato. Ed ecco il figlio le muore d'improvviso: secondo urto della Vita contro la Forma. Anna si rifiuta di accettarne la morte: egli seguiterà a vivere per lei di quella stessa vita di cui viveva quando ne era lontano, e che così poco coincideva con la vita che allora era di lui. La morte ha distrutto il corpo del figlio, ma questo non era già da anni un estraneo per lei? Suo figlio comincerà veramente a morire per Anna il giorno in cui (terzo urto della Vita contro la Forma) la sua amata, Lucia, viene a sapere della sua scomparsa, e tutta si scioglie in lagrime disperate: in quell'onda di pianto Anna sente svanire la saldezza della costruzione che ella si era fatta. La catastrofe è completa quando Lucia le confessa di essere stata resa madre da suo figlio: questi, quale Anna lo ricorda, quale lo voleva sottrarre alla morte, vivrà ormai, non più nell'immagine che ne ha sua madre, ma nel bambino che nascerà da Lucia; madre non sarà più Anna, ma Lucia. Anna aveva preteso sottrarre una forma al flusso della Vita che sempre si rinnova; e la Vita, immobilizzata un momento, tosto riprende il suo

vano interminato fluire, dissolvendo e fluidificando la forma rigida in cui si era preteso arrestarla.

21. — Qualche volta la maschera che l'individuo porta sul viso è la società che gliel'ha imposta a viva forza, e invano il disgraziato si è ribellato e ha chiesto pietà: alla fine, ha dovuto chinare la testa e striderci. È il caso di Chiarchiaro nella *Patente*. Il poveruomo al quale han fatto la fama di iettatore in principio ha protestato, si è rivoltato, ha chiesto misericordia: infine, sfuggito, isolato come un lebbroso, giunto all'estremo della miseria e della disperazione, non ha altro scampo che accettare la parte con tanta spietata ferocia impostagli. Egli eserciterà con atroce gioia la professione di iettatore, ricattando la gente col terrore della sua infausta potenza. E forse ce l'ha davvero questa potenza: « perchè ho accumulato tanta bile e tanto odio, io, contro tutta questa schifosa umanità, che veramente credo, signor giudice, d'aver qua, in questi occhi, la potenza di far crollare dalle fondamenta un'intera città! »

22. — Ma qualche volta è l'individuo stesso che volontariamente, consciamente, a freddo si è scelta ed assegnata la parte: così Enrico IV, quando, rinsavito, si accorge della passata follia e decide di continuarla a freddo; così Leone Gala, nel *Giuoco delle parti*. In Leone Gala la ragione ha vinto lo istinto, la passione, il sentimento; egli si è vuotato della vita e la guarda svolgersi in sè stesso e negli altri, di cui prevede —e pel fatto stesso di prevederli ne toglie loro il gusto — gli atti e i movi-

menti: suo solo piacere è di vedere sè e gli altri vivere. Ma per non perdere l'equilibrio e andare per terra egli caso per caso si afferra a un pernio, si assegna una parte, e non si muove di là: è così, volutamente, il fantoccio di sè stesso. Nei riguardi di sua moglie Silia, da cui vive separato, egli si è assegnato la parte di marito di fronte alla legge, e basta. Silia è il suo opposto: pazza amorale e sensuale, istinto bruto e irragionevole, odia Leone, ne ha l'incubo, se ne sente oppressa e paralizzata, ne desidera la morte. Per fargli del male ella, d'accordo con l'amante Guido, lo pone in condizione di sfidare un gentiluomo da cui ha subìto un grave affronto. Egli sfida, poichè non altri che il marito potrebbe sfidare, lascia che l'amante, che gli fa da padrino, fissi condizioni terribili nella speranza che, non sapendo battersi contro l'avversario schermidore espertissimo, egli ci lascerà la pelle, ma, giunta l'ora di battersi, rifiuta, e lascia che al suo posto vada, come vuole la regola cavalleresca, il suo secondo, l'amante. La parte di lui è di sfidare: quella dell'amante, di battersi. *Giuoco delle parti*. E nel duello l'amante è ucciso.

23. — Ma o alla lunga o immediatamente contro le costruzioni concettuali in cui l'individuo si è rinserrato volontariamente, contro la parte che si è assegnata, contro la maschera che si è posta sul viso insorge la spontaneità dell'istinto vitale.

L'insurrezione della Vita contro la Forma può essere immediata. È il motivo dell'*apologo L'uomo, la bestia e la virtù*, in cui tutta la visione piran-

delliana della vita appare marionettisticamente e grottescamente deformata.

Perrella è un capitano di lungo corso, che per non dare un fratellino al figlio unico che ha avuto dalla legittima consorte, ogni volta che, dopo tre o quattro mesi di navigazione, tocca terra e si reca a casa, prende il più piccolo pretesto per andare in bestia, chiudersi in camera e l'indomani filare insalutato ospite, senza aver adempiuto ai doveri di marito. La storia dura da tre anni. Il professore del figlio di Perrella, Paolino, commosso dalle immeritate sofferenze della signora, le si è offerto consolatore. La conseguenza è che fra sette mesi la signora darà un fratellino a Nonò. È, dunque, necessario, per evitare uno scandalo, che durante le ventiquattr'ore in cui il capitano sarà a casa egli sia per sua moglie marito non solo di nome, ma anche di fatto. Perciò, munito di un pasticcio afrodisiaco, Paolino si reca a casa di Perrella ad assistere all' arrivo della bestia e ad attendere gli eventi. Per affrettare i quali egli obbliga la signora Perrella a scollarsi, a darsi del carminio sulle labbra, del belletto sulle guance, nella speranza che gli ostentati vezzi di lei facciano colpo sul capitano. Così ecco Paolino, tutto franchezza e lealtà aperta e brutale, obbligato dalle necessità della vita non solo a nascondere la realtà di ciò che egli è per la signora Perrella, ma, a dirittura, ad architettare egli, l'appassionato amante di lei, tutto un diabolico piano per ricondurre quell'ignobile

bestia del marito nel talamo coniugale. Il povero Paolino non poteva mettersi sul volto maschera più discordante dai lineamenti che il buon Dio gli diede, ed è perciò che freme, urla, digrigna i denti, in un parossismo di furore che è sempre lì lì per scoppiare e mandar tutto all'aria. La discordanza della maschera dal volto è resa maggiore dal fatto che nemmeno per un momento Paolino guarda al suo caso con gli occhi di un uomo normale, come cioè a un imbroglio seccante, ma, tutto sommato, assai ridicolo e divertente. No! Egli è convinto di vivere in un nodo tragico di eventi: per lui la signora Perrella non è una signora come tante che, trascurata dal marito, si è trovato un consolatore e ora cerca di riparare alla meglio alle conseguenze del malpasso: è una santa; egli, Paolino, non è un amante come tanti, che, fatto il male, ha paura delle conseguenze e cerca di nascondere a sè ed altrui la sua vigliaccheria sotto la maschera della difesa dell'onore della sua amante: è un martire, e l'artificio che egli mette in opera per introdurre Perrella a fare il dover suo di marito è testimonianza sublime dell'amor suo. Per sè, Paolino vive una tragedia dove l'Autore non vede che una farsa, e perciò si divincola, rugge, smania: smanie ridicole e che pure non fanno ridere, in quanto in Paolino Pirandello sbeffeggia tutta l'umanità che sempre, anche quando crede di essere eroina di tragedia, è protagonista di una lamentevole farsa. Perciò in questo *apologo* (il nome è significativo) il riso cela

una sofferenza profonda, un'amarezza invincibile, che gli toglie ogni dolcezza e serenità. Ma, ed è qui la manchevolezza del lavoro, dopo il primo atto appena qualche accenno fugace rimanda ad un significato universalmente umano al di là della vicenda boccaccevole e ci ricorda che si tratta di un apologo e non di una semplice *pochade.* Nel secondo e terz'atto, ridotto tutto l'interesse dell'azione a sapere se la *bestia* mangerà o no il pasticcio e se questo farà o no effetto, l'*apologo* si trasforma in *pochade.*

L'insurrezione della Vita contro la Forma in cui la si è costretta può non essere immediata. Allo scopo di sottrarsi a una vita di dissipazione e traviamenti e di crearsi una situazione tale che (marito di una signora per bene) egli sia obbligato da essa a vivere onestamente, Baldovino, protagonista del *Piacere dell'onestà,* sposa Agata che Fabio ha reso madre e che non può sposare perchè ammogliato. Ma pone bene le mani avanti: *onesto* lui, *onesti* tutti! Agata e Fabio continuino pure ad amarsi, se vogliono, ma rispettino rigidamente lui, non lui Baldovino, ma lui onesto marito di una signora per bene, salvino scrupolosamente le apparenze non solo di fronte agli altri, ma di fronte a lui stesso. Così, se cattiva azione ci sarà, non la farà lui, la faranno loro. In tal modo Baldovino si costruisce una onestà perfetta, e vive non più come uomo, ma come forma artificiale e costruita di onestà. L'onestà di Baldovino ha come effetto imme-

diato l'onestà anche formale di Agata: non volendo ingannarlo, essa interrompe ogni rapporto con Fabio. Ella non potrà più essere di Fabio se prima Baldovino non lasci la casa. Fabio ordisce una rete per indurre Baldovino a commettere un furto: allora egli lo svergognerà e caccerà di casa. Ma Baldovino che ha scoperto il raggiro accetta di passare per ladro e di andarsene a patto che a rubare non sia lui, ma Fabio. In un secondo momento, invece, è proprio lui che spontaneamente si mette in condizione di passare da ladro: egli si è accorto di amare Agata, e quest'amore, ponendolo dinanzi a lei uomo contro donna, e non più maschera di marito contro maschera di moglie, gli fa comprendere la necessità di partire. L'amore uccide in lui la maschera del marito. Ma Agata che anch'ella l'ama lo seguirà anche come ladro. Allora egli rimane. La forma dell'onestà ha ucciso in Agata l'amante e creato in lei la moglie, sul serio e non da burla. La Vita ha incenerito la Forma in cui la si era costretta e ne ha creato una nuova e superiore.

In *Come prima meglio di prima* la Forma che è incenerita è, invece, proprio quella superiore e più pura. Fulvia, alla lunga, non regge più alla innaturale finzione che si è imposta, butta all'aria la maschera di onesta moglie di suo marito, e ritorna in compagnia del folle Marco Mauri alla eslege randagia vita di prima.

Memmo Speranza, l'eroe di *Ma non è una cosa seria,* per difendersi dal pericolo di ammogliarsi

sul serio si ammoglia per burla con Gasparina. Come matrimonio, il suo non è serio: è serio come rimedio preventivo contro il matrimonio. La povera Gasparina accetta queste nozze strampalate e perchè non contrae obblighi di sorta e perchè non ha niente da perdere e perchè ha bisogno di un po' di respiro nella vita d'inferno che ha fatto finora. Tutti e due ragionano. Si assegnano una parte. Trionfo della *logica*. Ma la Vita si burla della logica. Nella villetta che Memmo le ha regalato Gasparina si riposa, si rinfranca, rifiorisce. Essa s'innamora di Memmo e l'amore sveglia in lei il senso della dignità. Ella non può più continuare una parte sì fatta che Memmo si accorga di lei solo per maledirla, quando, cioè, essa funziona da impedimento a un matrimonio sul serio. Offre perciò a Memmo di restituirgli la libertà annullando il matrimonio che non fu mai consumato. Ma al vederla giovane e bella, al saperla pura, Memmo se ne innamora anche lui, e il matrimonio per burla diventa matrimonio sul serio. Trionfo della spontaneità vitale, della follia, dell'irrazionale.

24. — Irrazionale che, si badi bene, appare come tale solo in confronto a ciò che si è soliti chiamare ragione. In sè, è ragione, è logica anch'esso. Ciò che chiamiamo ragione non è che una delle tante forme, delle tante ragioni possibili, che ha, certo, diritto di vivere e di affermarsi anch'essa, ma ha torto quando vuole negare la possibilità e il diritto di altre forme, di altre ragioni. Alcune commedie di

Pirandello sono la dimostrazione vivente di questa logica dell'irrazionale: *L'innesto*, ad esempio.

Sposi da sette anni, Laura e Giorgio si amano con dedizione incondizionata di tutto il loro essere. Ma nessun figlio è venuto ad allietarne l'unione: Laura, quindi, non è per Giorgio la madre delle sue creature, ma solo la donna violentemente desiderata ed amata. Perciò il giorno in cui Laura è vittima della violenza di un bruto, Giorgio sente il suo amore colpito nella radice stessa dell'essere suo. Laura è stata di un altro: un altro ha posseduto quel corpo che doveva essere il tesoro e la delizia dei suoi baci. Dell'oltraggio Laura, certo, non ha colpa: la sventura che si è abbattuta su lei la fa degna di compassione; ma, per l'appunto, il dolore di Giorgio è reso più vivo dal dovere della pietà che gli è imposto. L'esserci stata l'offesa più brutale senza colpa ferisce non l'onore, ma l'amore, e tanto più quanto maggiore è l'obbligo fatto all'amore di avere pietà. È irragionevole ma è logico. È la logica dell'amore. Ma questa stessa logica poi vuole che quando Giorgio che sta per fuggire si vede comparir dinanzi Laura muta e dolente, piangendo l'accolga fra le braccia, in un impeto di amore che la comune sventura rende più intimo e dolce, più profondo e, pur nella terribile amarezza, soave. Li troviamo qualche mese dopo in una villa dove, dopo la bufera, han nascosto la rinnovata primavera del loro amore. Un vecchio giardiniere spiega a Laura come abbia luogo l'innesto delle

piante. Perchè la pianta innestata butti frutto è necessario che abbia subìto l'innesto quando era *in succhio*, quando, cioè, come donna innamorata, desiderava ed invocava il frutto, che con le sole sue forze non poteva dare. E Laura che avverte in sè i primi fremiti di una nuova vita, che con certezza quasi assoluta le viene dal suo violentatore, applica a sè stessa quanto il giardiniere le ha detto. Che importa donde il germe sia venuto, se quel germe in tanto essa l'ha assorbito e fatto suo in quanto tutto il suo essere era amore, e se amore c'era non era che per Giorgio? Se figlio nascerà, esso sarà perciò di Giorgio. Irragionevolezza, follia, lo riconosce Laura stessa, quando Giorgio, che ragiona dal punto di vista della logica comune, esige la distruzione del germe, ma follia che la solleva, la esalta, e che nel suo gorgo generoso finisce per travolgere Giorgio medesimo. « E dunque, che vuoi di più, se credi nel mio amore? In me non c'è più altro! Non senti? » E Giorgio: « Sì, Sì... » (atto III, scena ultima). Ancora una volta, la logica dell'irrazionale trionfa.

E trionfa nel modo più strepitoso per opera del professor Toti, vecchio insegnante secondario, protagonista di *Pensaci, Giacomino!* Questi prende moglie per far dispetto al governo che lo ha sempre tenuto a stecchetto e che così egli obbligherà dopo la sua morte a pagare la pensione alla vedova. Giovane, così la pensione sarà pagata più a lungo.

La moglie giovane lo tradirà? Egli accetta in anticipo i tradimenti coniugali: ciò gli assicurerà la pace in famiglia. Del resto, il tradito non sarà lui, professor Agostino Toti, che alla giovane moglie farà solo da padre e da benefattore, ma il marito che, in realtà, per sè, egli *non sarà*. Costruzione dal punto di vista della logica comune assurda folle irrazionale, in sè coerente armoniosa e, dunque, razionalissima. E di fatti Toti sposa Lillina già resa madre da Giacomino. Questi seguita ad esserne l'amante, Toti lo sa, fa da padre ai due giovani, da nonno al bimbo che di fronte alla legge passa per suo, costituisce a Giacomino una buona posizione. Il vecchio professore che non le ha gustate mai prova così nella tarda età le dolcezze della famiglia. La gente ride e si scandalizza: egli se ne infischia. E quando Giacomino, non sentendosi più la forza di durare in una situazione così paradossale, abbandona Lillina e il piccino e si fidanza per tornare nell'ordine e mettere su casa propria, egli con le più tenere preghiere e le più violente minaccie l'obbliga a tornare alla povera Lillina che tanto lo ama. La logica dell'irrazionale tocca il suo culmine in questo straordinario lavoro in cui si vede un marito forzare l'amante della moglie a tornare alla donna abbandonata e, quel che è più, aver ragione di agire così. Mai la relatività delle costruzioni umane, l'esistenza di un diritto e di una ragione che di fronte al comune diritto e

alla comune ragione appaiono, e debbono apparire, assurdo e follia era stata sostenuta con violenza più acerba, più aperta, più lucidamente logica.

25. — Appunto perchè nella visione pirandelliana del mondo non vi è una ragione, una logica, un diritto, ma tanti quanti sono gl'individui, e per lo stesso individuo tanti quanti ne crea nelle sue infinite variazioni il sentimento, ciascun personaggio dal suo particolare punto di vista ha ragione, e manca un punto di vista unico e più alto dal quale giudicare tutti gli altri. Così in definitiva Pirandello non giudica e non assolve o condanna nessuno dei suoi personaggi: meglio, il suo giudizio è implicito nella rappresentazione che egli fa di loro e delle conseguenze dei loro atti. Morale rigidamente immanentista la sua, con assoluta eliminazione di ogni riferimento a norme trascendenti. Per ciascuno, il giudizio è dato implicitamente dai frutti delle sue azioni. Così, ad esempio, non una volta sola una parola di condanna esce dalle labbra di Pirandello sul conto di una delle tante donne da lui messe in iscena e che quasi tutte, personificazioni come sono dell'istinto cieco e sfrenato al di qua della ragione e del pensiero, appaiono creature nevrasteniche isteriche pazze amorali incoscienti, ebre di sensuale cerebralità e che, dopo essersene saziate, ne provano nausea e orrore, con improvvise nostalgie di purezza e di maternità. Tali Silia del *Giuoco delle parti*, Beatrice del *Berretto a sonagli*, Fulvia di *Come prima*

meglio di prima, la *Figliastra* dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, la *Donna uccisa* del *mistero profano All'uscita*, Ersilia di *Vestire gli ignudi*, tutte piene di odio contro l'uomo che esse hanno di fronte (rispettivamente Leone, Ciampa, Silvio, il *Padre*, l'*uomo grasso*) e che incarna quanto loro è direttamente contrario, l'ordine la ragione la riflessione la calma prudente e ponderata.

26. — Nella visione pirandelliana del mondo alla Vita è essenziale darsi Forma e insieme non esaurirsi in essa e, nel mondo umano, creatore della Forma è il pensiero. Così, mentre in altri artisti la riflessione la coscienza il pensiero accompagnano sì lo svolgersi degli eventi interiori, ma dall'esterno, proiettandovi sopra un fredda luce superficiale, onde il dramma si genera e si consuma esclusivamente entro la sfera dell'affettività della passionalità del sentimento, e se anche il pensiero v'interviene non è in esso l'elemento generatore del dramma, in Pirandello esso s'inserisce di momento in momento nel divenire psicologico. I suoi personaggi si giustificano si condannano si criticano si pensano nell'atto stesso di vivere soffrire tormentarsi, non sentono solo ma ragionano o sragionano sui loro sentimenti e ragionandovi o sragionandovi sopra li modificano, li trasferiscono dal piano della mera affettività in un piano di complessità superiore e più veramente umana, se l'uomo è non solo sentimento, ma anche e soprattutto pensiero, e se è vero che ragiona o sragiona soprattutto

quando soffre. Sentimenti, passioni, affetti, sempre il pensiero li proietta davanti a sè, li colora di sè, li impregna di sè, ma perciò appunto anch'esso a sua volta si colora di essi e si riscalda della loro fiamma. Il pensiero qui è vita e dramma, e si attua passo passo attraverso lacerazioni e contrasti incessanti. Cerebralità, certo, ma cerebralità che è dramma tormento passione. Il pensiero pensante, che è attività spiegantesi attraverso drammi contrasti lacerazioni continue e incessanti, si colloca al centro del mondo artistico: con Pirandello la dialettica si fa poesia.

27. — L'arte di Pirandello, contemporanea non solo cronologicamente ma anche idealmente della grande rivoluzione spiritualistica e idealistica avvenuta in Italia e in Europa ai primi del secolo, trasporta nell'arte quell'antiintellettualismo, quell'antirazionalismo, quell'antilogicismo che riempie di sè tutta la filosofia contemporanea e che oggi culmina nel Relativismo. Antiintellettualistica l'arte di Pirandello non perchè neghi o ignori il pensiero a tutto beneficio del sentimento della passione degli affetti, anzi perchè lo installa nel centro stesso del mondo, potenza viva in lotta con le potenze vive e ribelli della Vita. Antiintellettualistica, perchè nega che al pensiero preesista un ordine di verità e di dati già bello e fatto, già bello e determinato, di cui al pensiero non rimarrebbe che prender conto, inchinandovisi sommessamente, ma arte affermatrice del pensiero in quanto è tutta piena

del dramma del pensiero pensante, nuotatore infaticato che rompe le onde tumultuose dell'oceano della Vita e si sforza e travaglia per assoggettarle a sè. Il pensiero entra come lievito nella pasta della Vita e la pone in fermentazione. Perciò la realtà, che per altri scrittori è compatta omogenea massiccia come un monolito, alcunchè di rigido e immobile dato una volta per tutte e tutto in una volta, in Pirandello si sfalda e si rompe in piani che s'ingranano l'uno nell'altro, l'uno dall'altro si generano. Reale non è solo ciò che comunemente si dice tale, ma anche, e allo stesso titolo, tutto ciò che ci appare, nel calore di un sentimento, come tale: un sogno profondamente sognato (cfr. la novella *La realtà del sogno*), un ricordo (cfr. la novella *Piuma*) o una fantasticheria (cfr. le novelle *Se...*, *Rimedio*: *La Geografia*, *Il treno ha fischiato*) intensamente vissuti sono per chi li viva reali allo stesso titolo di questo massiccio mondo di cose e di persone, al quale soltanto siamo soliti dar nome di reale. Onde ciò che è reale per uno può non esserlo o esserlo diversamente per un altro, e quella che era realtà per uno si scolora ai suoi occhi venuto meno il sentimento che la generava. In forma scherzosa la novella *Il pipistrello* narra di uno di questi urti fra piani diversi di realtà e i guai che ne nascono.

28. — Due commedie di Pirandello, sopra tutte le altre, ci mostrano in azione questa vivente dialettica dello spirito: *La ragione degli altri* e *Sei personaggi in cerca di autore*. Nella *Ragione degli*

altri una situazione si è determinata, la logica interna della quale, di cui il personaggio centrale, Livia, ha la coscienza e il possesso, sviluppandosi determina lo sviluppo dell'azione e conduce i personaggi al solo fine ammissibile. Livia, moglie di Leonardo, ha rotto ogni rapporto col marito da che ha saputo che egli ha un'amante, Elena, con la quale ha avuto una figlia. L'amante stanca vorrebbe rimandarle il marito, ed ella è ben disposta a perdonargli, ma a un sol patto: che Elena le ceda la bambina che ha avuto da suo marito e che ella alleverà come figlia propria, con quegli agi che Elena, povera, non può darle. Elena le ha preso Leonardo marito e glielo restituisce padre, e allora, padre, o rimanga con lei presso la piccina o ritorni presso la legittima moglie, ma con la bambina. Riaverlo a metà, marito con lei e padre con l'altra, no. « Dove sono i figli è la casa! », e Leonardo da Livia figli non ne ha avuto. « Due case, no! Io qua e tua figlia là, no! » (atto II). Questa la situazione, della quale Livia rappresenta e interpreta la logica interna: il suo sentimento si è elevato al massimo di razionalità possibile. Intorno ad essa gli altri personaggi si muovono sopra piani disuguali, ma tutti inferiori a quello su cui si muove Livia: in essi tutti la passionalità sovrasta la ragione, in chi più, in chi meno. Ciascuno di essi difende un suo particolare diritto: Elena, di madre, che vuol rimandare Leonardo a Livia, ma tenendo per sè la bambina; Guglielmo,

di suocero, che vuole che a ogni modo, con o senza bambina, Leonardo torni in pace con sua figlia Livia o che costei ritorni alla casa paterna; Leonardo, di marito di nuovo innamorato di sua moglie e di padre che a nessun costo vuole rinunciare alla bambina. L'azione è una dialettica continua, attraverso la quale tutti questi diritti e ragioni unilaterali vanno a poco a poco acquistando coscienza della loro unilateralità e smontandosi di fronte al diritto e alla ragione di Livia, che tutti li contiene e assorbe in sè come momenti e perciò è superiore a tutti, essendo interprete del bene della bambina che è il diritto e la necessità più forte, della bambina cui essa toglie, sì, la madre, ma gliene dà un'altra egualmente affettuosa e il padre e in più la ricchezza e il nome.

29. — Nella *Ragione degli altri* noi vediamo in atto la dialettica onde una verità o ragione superiore vince le verità o ragioni inferiori. Nei *Sei personaggi in cerca di autore* vediamo in atto la dialettica stessa del formarsi della verità o dell'illusione, che è lo stesso. In questa mirabile commedia, nella quale è ripreso e sviluppato un motivo accennato nella novella *La tragedia di un personaggio,* (1) Pirandello vuol rappresentare scenicamente il travaglio e il processo attraverso il quale

(1) Un motivo analogo nel capitolo XXXI del romanzo *Nebbia* di Miguel de Unamuno, anteriore, bensì, ai *Sei personaggi* ma posteriore alla novella *La tragedia di un personaggio.*

il tumulto dei fantasmi, germinati dalla fantasia dell'artista, frementi di vita ma, in un primo tempo, ancora confusi e tenebrosi, ancora parzialmente caotici ed irrealizzati, aspira a comporsi in una sintesi perfetta e armoniosa, grazie alla quale quelle che l'artista non intuì dapprima che come *macchie* più o meno distinte di colore si equilibrino in un quadro ampio, luminoso, ben coordinato.

Si nasce personaggio artistico come si nasce pietra, pianta o animale, e se la realtà del personaggio è un'illusione, illusione è anche destinata a scoprirsi ogni realtà quando sia mutato il sentimento che l'alimentava. Chi è nato personaggio non solo, dunque, ha tanta vita quanta i così detti uomini realmente esistenti, ma ne ha di più, chè quelli, trasmutabili per tutte guise, oggi son questo e domani quello, e passano e muoiono, e il personaggio artistico, invece, ha una sua vita immarcescibile, fissata per l'eternità nelle caratteristiche essenziali della sua natura che non cangiano nè possono cangiar mai. « La natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione » (atto I). E, una volta creato, il personaggio si stacca dal suo autore, vive di vita propria, ed impone a quello il voler suo, e l'autore deve tenergli dietro e lasciarlo fare. Un bel giorno sei personaggi, che il loro autore aveva abbozzato e composto provvisoriamente in una trama scenica che non svolse nè condusse a termine, si presentano su un palcosce-

nico al *Direttore* di una compagnia a proporre che permetta loro di rappresentare quel dramma che urge ad essi prepotente ed incoercibile in seno. Non tutti questi personaggi sono egualmente realizzati: due, i più importanti (il *padre* e la *figliastra*), sono vicinissimi alla perfetta e compiuta realizzazione artistica, qualche altro, invece, è poco più che natura bruta, impressione cieca di vita (la *madre*), qualche altro è realizzato liricamente e si ribella ad una realizzazione drammatica (il *figlio*). Questi sei personaggi in cerca di autore non sono tutti, dunque, su uno stesso piano di coscienza: sono la realizzazione scenica dei piani di coscienza vari su cui si è fermata in un primo e interrotto travaglio di creazione la fantasia di un artista. La commedia di Pirandello vorrebbe realizzare scenicamente il lavorìo di sintesi donde sgorga l'opera d'arte, il passaggio dalla vita all'arte, dall'impressione all'intuizione ed all'espressione. Il tumulto dei fantasmi appena abbozzati e che, pregni di una incoercibile vita, che, data loro dall'autore, non è più in poter suo di ritirare, che perciò giocano a sopraffarsi l'un l'altro, ad essere ciascuno il centro e il nucleo del lavoro, a tirare su sè tutto l'interesse e la simpatia del *direttore*, è reso molto bene attraverso un dialogo rotto affannoso convulso. Pirandello ha intuito profondamente che qui, in questa *eccentricità* (nel senso letterale della parola), in questo cieco precipitarsi a svolgere sino in fondo ogni motivo ed ogni germe, è tutta l'essenza della

Natura e della Vita, ciò che la distingue dallo Spirito e dall'Arte, che è coordinazione, sintesi, disciplina, quindi scelta e sacrificio cosciente.

Ma questo, che dovrebbe essere il motivo centrale della commedia, e che, effettivamente, la domina per tutto il prim'atto, non trova sviluppo adeguato nel secondo e nel terzo, nei quali non vediamo reso scenicamente il passare dei personaggi da un piano inferiore a uno superiore, non li vediamo procedere dalla confusione all'ordine, dal caos al cosmo artistico. Chi era natura resta natura, chi era realizzato solo liricamente resta tale. La commedia non riesce a venire alla luce. Perchè? Perchè il *figlio* si ribella a far la parte in commedia, perchè egli non è nato per far delle scene. La commedia fallisce, perchè invece di uno spirito coordinatore i personaggi s'imbattono in un capocomico qualunque che tenta improvvisarla, e un'opera d'arte non s'improvvisa: non può essere un capocomico qualunque, senza alcuna esperienza nè profondità d'artista, che vede soltanto le così dette esigenze del teatro, a metter su in poche ore una commedia, che può nascere solo da una travagliosa elaborazione. Ma questa mi sembra una ragione particolare, priva di valore universale, che non può dimostrare e non dimostra nulla. Quale significato universale si può trarre dal fatto che un mestierante di teatro è incapace di svolgere in sintesi uno spunto abbozzato e lasciato lì? di portare sino all'espressione completa personaggi nei quali la vita infusa non si è espressa ancora?

Nel secondo e terz'atto il motivo dominante della commedia s'intreccia con l'altro della deformazione che la vita vissuta subisce passando attraverso lo specchio dell'arte (motivo che ritorna nel primo atto di *Vestire gli ignudi*). Nel secondo atto entra di nuovo in azione lo specchio malefico che rimanda all'individuo la propria immagine, nella quale egli non si ritrova nè si riconosce: vedendo infatti ripetere da attori, tutti e solo preoccupati della verità scenica da realizzare, i gesti da loro fatti e le parole da loro dette nell'impeto di una irrefrenabile passione, i personaggi non si riconoscono più, sono disorientati e ridono o si disperano. Lo specchio, in questo caso, è l'arte scenica (ma quanto si dice di questa si può dire dell'arte in generale), riflettendosi nella quale la vita vissuta nel senso comune della parola, la vita dell'interesse e della passione, appare a sè stessa deformata e falsata. Ma indugiandosi con ampiezza a svolgere questo motivo Pirandello non si accorge che così, inconsciamente, dei personaggi, che, ricordiamoci bene, sono fantasmi artistici più o meno realizzati, fa degli esseri reali, li trasferisce dal piano della fantasia sul piano della vita vissuta, e così introduce un dualismo che vizia intimamente la commedia.

Ma v'è un terzo motivo ancora che, anch'esso, interferisce con gli altri due aumentando la confusione. Dei sei personaggi in cerca d'autore ognuno sa di già ciò che accadrà a sè stesso ed a tutti gli altri: essi hanno la visione totale del loro destino.

Ogni qualvolta, ad esempio, il *padre* e la *figliastra* si collocano a un certo punto della storia e tentano di là di riprenderne il filo, è presente alla scena la *madre* che sa già come andrà a finire, e che dalla sua prescienza è indotta a non assistere passiva al corso dell'azione, ma ad implorare che le sia risparmiato l'orrendo spettacolo che sta per aver luogo. Così considerazioni sentimentali possono insorgere a tentar di turbare la necessaria architettura di un'opera d'arte, che ha la sua logica interiore, che è quella che è e non può lasciarsi deviare da riguardi al tenero cuore degli spettatori. Ma questo motivo andava svolto più profondamente e messo in maggior rilievo. Si aggiunga che il terzo atto, in fondo, non fa che *piétiner sur la place* del secondo e che la fine della commedia è assolutamente assurda: è una fine qualsiasi, messa lì per chiudere comunque l'opera e far calare il sipario.

Ma nonostante questi errori di costruzione la commedia resta il più forte tentativo fatto finora in Europa di realizzare scenicamente un processo tutto interiore di stati d'animo, di scomporre e proiettare sulla scena i piani e le fasi varie di un fluente e continuo processo di coscienza. Tentativo già fatto da altri in Italia, ma non mai con la violenza, l'audacia e la vastità di ambizioni che ci si manifestano in questa commedia. Il dramma che i sei personaggi portano in sè e che non hanno espresso ancora (ne abbiamo visto il nucleo a § 19)

è tipicamente pirandelliano. Gli accenni che ce ne giungono, pur rotti confusi incoordinati come sono e debbono necessariamente essere, essendo ancor vita e non arte, sono quanto di più intenso, potente, veramente tragico si può immaginare.

30. — I pericoli ai quali un teatro simile va esposto sono insiti nella sua stessa natura e si riassumono in una parola sola: *cerebralità*, e questa volta nel senso di arida escogitazione intellettualistica. Certo, è innegabile che i personaggi pirandelliani si somiglian tutti come due gocce d'acqua: più che personaggi vari, essi appaiono come un solo e medesimo personaggio collocato in situazioni sempre diverse e sempre identiche. Certo, il progresso dell'arte pirandelliana è nel senso non già di arricchimento, ma di approfondimento sempre maggiore di una e medesima visione del mondo. Come tutta l'opera di Pirandello aspira al teatro, così tutto il teatro di lui aspira a un'opera perfetta che totalmente esprima l'intuizione pirandelliana della vita: piramide aspirante a una punta che risolva e comprenda in sè tutto ciò che è al disotto di lei. Spesso il dramma è lo stentato e grigio rivestimento scenico di una riflessione astratta o della trovata di una situazione, che ha preceduto e si è sostituita alla visione drammatica: le figure appaiono scarne e scheletrite, immobilizzate in una smorfia, congelate in una mania che è il rivestimento legnoso di una riflessione, di un tema. Il valore artistico si rifugia tutto nei parti-

colari di qualche scena. Le parole circoscritte nei loro comune significato sono smorte e senza irradiazione fantastica. Lo schema è di solito una strana preparazione pittoresca in cui s'inquadra la riflessione astratta di una verità psicologica o metafisica.

Ma nelle commedie nate da una viva e potente visione drammatica, alla quale la riflessione astratta è coeva e non antecedente (poniamo tra queste in primo luogo l'*Enrico IV*; i *Sei personaggi in cerca di autore*; *Il berretto a sonagli*; *Così è* [*se vi pare*] e qualche linea più giù *Il piacere dell'onestà*; *Pensaci, Giacomino!*; *L'innesto*; *Come prima, meglio di prima*; *Vestire gli ignudi*) ciò che vi è di ligneo e di scheletrito è imposto dalla peculiarità stessa dell'intuizione drammatica pirandelliana, ma sotto quel gelo e quella morte si sente fremere cupa sorda sotterranea la vita che alla fine prorompe, gemere uno spasimo rappreso che alla fine si scioglie in lagrime. Rimanendo sempre estremamente semplice (la più sobria e nuda, la più lontana dall'equilibrio letterario, la più veramente parlata che si sia mai sentita sui nostri palcoscenici), la lingua di questi drammi è agile arguta mobile ricca di sugo scoppiante d'intima vitalità; il dialogo stringato, minuto, senza sviluppi ornamentali, con immagini immediate e aderenti, mirabilmente si piega a seguire le sinuosità del divenire psicologico.

31. — E tutta l'arte di questo grande scrittore ci sembra presa in un magnifico movimento ascen-

sionale. Ci sembra che egli vada man mano liberandosi da quello che nei primi lavori teatrali ci sembrava il suo difetto maggiore: lo « squilibrio tra la contingente particolarità e picciolezza dei risultati e la grandiosità metafisica delle pretensioni con cui Pirandello si muove all'opera » (*Voci del tempo*, p. 86). Squilibrio tra la grandiosità metafisica delle intenzioni e la vicenda che avrebbe dovuto scenicamente esprimerle e realizzarle: vicenda agita da povere piccole miserevoli creature piccolo-borghesi, abitanti in sperdute cittaduzze di provincia, pensionanti di piccole pensioni, frequentatori di circoletti paesani, respiranti un' atmosfera grigia, cupa, avvilita. Come, ad esempio, vedere incarnato il dramma universale del conoscersi = morire nella storia della cortigiana Fulvia che, dopo molti anni vissuti lontano dal marito nell'abbiezione più vergognosa, ritorna in casa e si contempla nel concetto che di lei si è fatto la figlia Livia, la quale non sa nè può sapere di avere in lei la madre; o nella storia del consigliere di Stato Martino Lori, che dopo sedici anni d'incredibile dabbenaggine si accorge che nè moglie nè figlia furono mai sue? Straziante il dolore dell'infelice nel terz'atto di *Tutto per bene*, ma per parteciparvi bisogna ammettere in lui una cecità assolutamente incredibile o, per lo meno, più unica che rara, che ce lo rende subito lontano e quasi estraneo. Certo, anche in questi primi drammi, quando il significato che Pirandello vuole esprimere dalla vicenda e la vicenda stessa riescono a comporsi in armonico equilibrio si hanno

degli autentici capolavori, come il *Berretto a sonagli*. Dove questo equilibrio non è raggiunto. la bellezza si rifugia nei particolari di qualche scena o personaggio, per lo più nelle scene finali, quando la maschera salta per aria e il volto dolente appare libero alla luce. Ma nei *Sei personaggi* e in *Enrico IV* lo slancio metafisico spezza gli angusti e meschini quadri di cui una volta si contentava, si dà libero gioco in vicende di più ampio respiro. Il dramma pulsa di vita più fresca e possente, il tormento metafisico che gli è sotto si conquista più adeguata espressione. I motivi sono sempre quelli, ma la tragedia si svolge in atmosfera più alta e più pura. E Pirandello non ha detto ancora la sua ultima parola. Ci sembra che egli vada ora sempre più acquistando coscienza di quello che è il suo originale nucleo drammatico.

Un primo progresso l'artista siciliano compiè quando, superata la fase della novella paesana, regionale, naturalista alla Verga e quella, posteriore, della novella scettica, ironica, a trovata, e passato dalla novellistica e dal romanzo al teatro, riuscì a stringere in rapporto drammatico quei motivi che nella sua anteriore produzione novellistica e romanzesca giacevano l'uno accanto all'altro senza rapporto sostanziale fra loro, quasi materie esplosive cui mancasse la scintilla per levarsi in fiamma. Nella produzione anteriore al *Fu Mattia Pascal* la sintesi umoristica (dello speciale umorismo pirandelliano)

non è ancora veramente conquistata. Pirandello tenta raggiungere l'effetto artistico attraverso la forma narrativa drammatica pessimista, alla Verga, ma la negazione dell'intelletto gl'impedisce di aderire con tutta l'anima ai travagli e alle ambasce delle sue creature. Egli vorrebbe farci vivere come dramma ciò che già nel suo animo è superato in una specie di filosofico e rassegnato umorismo. In questa fase della sua arte il sentimento e la riflessione sono giustapposti più che fusi e si disturbano a vicenda. Questo stato d'animo trova la più felice espressione nel *Fu Mattia Pascal*, in cui il dolore è superato in una rassegnata accettazione di esso nella convinzione della sua assoluta inutilità. Dopo questo romanzo, l'arte di Pirandello si sviluppa nel senso di rendere sempre più intima la sintesi dei due elementi che le sono a fondamento, sì che la riflessione si generi a un parto col sentimento, quasi ombra che questo proietta. L'angoscia viva va sempre più eliminando da sè ogni felicità ironica, ogni indifferenza espressiva e sfumatura intermedia, ed esprimendosi in forme sempre più scarne nude convulse. È allora che nasce come intima esigenza creativa il dramma pirandelliano. Un secondo progresso l'artista ora va compiendo nel senso di stringere sempre più da vicino l'espressione di quello che è il suo autentico nucleo drammatico in tutta la sua purezza e in tutta la sua metafisica universalità. I progressi fatti finora ci sono promessa si-

cura del capolavoro che non può mancare, in cui l'intuizione pirandelliana della vita conquisterà ed esprimerà pienamente tutta sè stessa.

Per ora tanto è certo: che con Pirandello per la prima volta la letteratura italiana scopre che lo spirito non è quella cosa semplice e a due dimensioni che finora aveva creduto, che esso è una voragine di cui lo sguardo non tocca il fondo, una inesplorata regione risonante di strane voci, percorsa a volo da fantasmagoriche visioni, popolata di mostri sconosciuti, dove la verità e l'errore, la realtà e la finzione, la veglia e il sogno, il bene e il male lottano in un groviglio confuso, nella penombra del mistero (1).

(1) Altri miei scritti pirandelliani: su *Tutto per bene* e *Come prima, meglio di prima* in «Voci del Tempo», pp. 78-88 (le conclusioni generali sono ora integrate e inverate nel presente saggio); su *L'uomo, la bestia e la virtù* in «Rassegna Italiana» del luglio 1922; su *All'uscita* e *L'imbecille, ibid.*, ottobre 1922; su *Vestire gli ignudi, ibid.*, dicembre 1922; su *L'uomo dal fiore in bocca, ibid.*, marzo 1923; su *Il dovere del medico, ibid.*, aprile 1923. A § 20, l'analisi de *La vita che ti diedi* è un'aggiunta della 2ª edizione.

VIII.

IL TEATRO DI JOHN MILLINGTON SYNGE

1.

Conosceva il nostro bravo Chiarelli *The Playboy of the Western World*, capolavoro drammatico dello scrittore irlandese John Millington Synge, prima di dare opera al suo fortunato *grottesco La maschera e il volto?* Ai posteri l'ardua sentenza: ma è certo che, idealmente almeno, *La maschera e il volto* ha per legittimo genitore *The Playboy of the Western World*, il quale, con maggior diritto, forse, della commedia di Chiarelli, può pretendere alla qualifica di *grottesco*. Nella breve opera di Synge questo lavoro spicca con singolare rilievo.

L'eroe di questa *Orestiade travestita* è Christy Mahon, un contadinello irlandese sempliciotto fannullone vagabondo, che, venuto a lite con il burbero autore dei suoi giorni un dì che entrambi zappavano il loro camperottolo, gli tira un colpo di vanga

che lo stende a terra. Credendo di averlo freddato, Christy si dà alla fuga, e per giorni interi percorre in lungo e penoso vagabondaggio le terre d'Irlanda. Via facendo, il timore di avere accoppato il padre gli si tramuta in certezza, la certezza in argomento di orgoglio: sapersi autore di così straordinario delitto lo accascia di terrore, ma, in pari tempo, gli dà una superiore idea della sua persona. Perciò quando, mezzo morto di stanchezza e di fame, arriva all'osteria di Michael, e l'oste e gli avventori gli domandano chi sia, non si fa pregar troppo per metter fuori il gran segreto. All'udirlo, l'oste e compagni provano pel bravo giovanotto paura non disgiunta da rispetto e ammirazione, e l'oste gli offre il posto di garzone nella sua osteria, dove farà compagnia a sua figlia Pageen, che ha paura di star sola la notte. Pageen, fidanzata ad un contadino del paese, un bietolone pauroso e buono a nulla, rivolge a Christy il più dolce dei suoi sorrisi, lo circonda di premure, lo difende con accanimento quando la vedova Quin accorre trafelata per portarsi a casa l'eroe di sì straordinario delitto. Sì che quando Christy, finalmente, può andare a letto, ha ragione di esclamare soddisfatto: « Penso se non sono stato un minchione a non ammazzarlo qualche anno fa, mio padre! ».

È probabile che Synge abbia voluto prendere in giro l'ammirazione che i suoi bollenti compatriotti dell'*Isola verde* han sempre avuto per gli autori d'imprese e prodezze, siano pur contrarie alla legge,

basta che escano dal comune: almeno così ne interpretarono l'intenzione quei suoi compatriotti, che alla prima rappresentazione della commedia in Dublino, nel gennaio 1907, la subissarono di urla e di fischi. Che un parricida, invece che orrore, susciti ammirazione ed invidia: ecco il punto di partenza scelto da Synge per la costruzione del suo *grottesco*. Ma un *grottesco*, per non essere del tutto campato in aria, ha pur bisogno di un qualche appiglio con la realtà psicologica o sociale, così come la caricatura è, sì, esagerazione di qualche irregolarità del viso o del corpo di una persona, ma questa irregolarità deve pur essere in natura se la caricatura non vuol essere pura e semplice invenzione, e cioè non più caricatura. Ora, che dei contadini, per quanto zotici, ubbriaconi e irlandesi si voglia immaginarli, all'udire che un tizio ha accoppato il padre non provino che ammirazione ed invidia per l'autore di sì eroica gesta, ecco ciò che può far sembrare eccessivamente sforzato ed irreale il punto di partenza del *Playboy*. Ma se questo non avesse come motivo d'ispirazione dominante e centrale che l'intenzione di prendere in giro l'ammirazione eccessiva che i contadini irlandesi, come, del resto, tutti i contadini e gli umili di questo mondo, provano pei facinorosi e gli eslegi, non avrebbe importanza che scarsa e, direi quasi, dialettale. In realtà, chi si fermi a quell'intenzione satirica non vede che la superficie dell'opera, la quale sgorga da una profondità di vita maggiore assai di quanto a prima vista può sem-

brare e che impegna la nostra sensibilità di uomini moderni raffinati dalla cultura.

Adulato e corteggiato dalle più belle donne del villaggio, invidiato e temuto dagli uomini, Christy a poco a poco si monta la testa: l'abito nuovo che indossa ne fa, agli occhi suoi stessi, un altro personaggio. Pageen gli sorride, egli l'ama, e l'amore per Pageen e l'alta stima che gli nasce in petto per sè stesso portano Christy al disopra di sè, gl'ispirano parole dolci che mandano in estasi la ragazza. Con squisita finezza Synge tratteggia il nascere in Christy del nuovo uomo, galante intraprendente intelligente, sotto il calore di simpatia e di ammirazione che spande intorno a sè. Ed è per questa concezione della personalità come qualcosa che non è data tutta in una volta e una volta per tutte e dalla quale gli eventi vari del dramma sgorgano come l'acqua da una fontana, muovendosi sempre sopra uno stesso piano, ma come qualcosa che si fa, si crea, si genera, si costruisce, sotto lo stimolo della riflessione e le suggestioni dell' ambiente, che il *Playboy* ci appare opera di sensibilità moderna e d'interesse universalmente umano. E quando si pensa che questa personalità superiore ed eroica ha le sue radici nella falsa opinione che Christy ha di sè e che gli altri han di lui che egli sia parricida, l'*humour* sgorga irresistibile, un *humour* sotto la sua apparente gaiezza assai nero ed amaro e che corrode e dissolve grandezze ed eroismi umani.

Christy si reca alle gare sportive, e lì il buono a nulla di ieri vince tutti ed è portato in trionfo come un eroe. La sua felicità non ha limiti. L'ebbrezza che lo eleva al di sopra di sè gli fa trovare le più dolci espressioni per Pageen che sta a sentirlo incantata. Ma tanta gloria non dura a lungo. Proprio in quel punto compare il vecchio Mahon, padre di Christy, che viene a bastonare il figlio ed a riportarselo a casa. Il colpo di vanga che l'atterrò gli aveva solo scheggiato la testa. Patatrac! I contadini si rivoltano contro Christy e lo trattano da ciarlatano, e Pageen è la più furiosa di tutti. — Ma voi avete veduto le mie prodezze di quest'oggi! — geme il povero Christy. Fiato sprecato. Tutti infuriano contro di lui. Allora, rabbioso, con un colpo di vanga stende a terra il vecchio Mahon: Pageen lo sposerà ora che con i suoi occhi ha visto che egli è veramente un eroe. Ma s'inganna. « Quando qualche straniero ci racconta una sua prodezza ci sembra un eroe, ma se ci accade di assistere ad una baruffa nel nostro cortile o a qualche colpo di vanga, allora ci si accorge che differenza passa tra una bella storia e la misera realtà della vita », dice Pageen. Presa dalla paura della legge, la folla lega Christy per consegnarlo alla polizia. Christy si dibatte, e Pageen, per farlo star queto, lo scotta con un tizzo ardente. Per buona sorte ricompare il vecchio Mahon, cui nemmeno il secondo colpo di vanga ha fatto gran male, libera il figliuolo e

se ne va lontano con lui. Pageen resta a piangere il suo bel biricchino perduto, ma costui, che ormai ha capito come va la vita, d'ora in poi se ne andrà in giro narrando favole e campando da signore.

In questa seconda parte la commedia diventa amara e crudele. I meriti reali e grandi di Christy valgono nulla di fronte al vanto di un'immaginaria impresa, e quale impresa! Nientemeno che un parricidio! E quand'egli effettivamente commette, almeno nell'intenzione, il parricidio col secondo colpo di vanga contro il vecchio Mahon, nemmeno questo gli giova. La realtà conta zero di contro all'illusione; il più bel fatto val nulla a confronto della più meschina storiella; il *dato* soccombe sempre inevitabilmente di fronte al *costruito*, anche quando sia stato il *costruito* a generarlo e a dargli vita; la realtà ha un bell'adeguarsi alla finzione e questa ha un bell'inserirsi in essa e diventare così veramente viva e feconda, sempre l'abisso tra le due vaneggia enorme e invalicabile: ecco l'insegnamento finale del *grottesco* di Synge, il quale, così, si pone e risolve un problema che è centrale nel teatro contemporaneo, si genera da un'inquietudine che è universalmente diffusa nello spirito europeo di questo tormentato principio di secolo. È probabile che Synge non abbia mai avuto conoscenza nemmeno approssimativa del significato vero e dell'importanza capitale di quel problema: non importa. Ciò dimo-

stra che vi sono problemi diffusi nell'aria senza dei quali non si pensa e non si vive e di cui, proprio come dell'aria, non ci si accorge nemmeno che esistono.

2.

Alle altre produzioni teatrali di Synge questo lavoro si riconnette per la pittura dei caratteri dei personaggi secondari, contadini e contadine irlandesi, segnati ciascuno con le impronte della realtà individuale, inconfondibile, e, sopratutto, pel buon sapore terriero che ne emana e che afferra alle nari. pungente e grato come l'odore della terra dopo la pioggia. Attraverso il colorito arioso vaporoso linguaggio di Synge ci si leva dinanzi agli occhi la visione del paesaggio irlandese con le sue colline che seghettano e merlettano l' orizzonte. con le sue verdi praterie umide di rugiada, fradice di pioggia, coi suoi *cottages* sparsi qua e là per la vasta campagna, coi suoi greggi di pecore tossicolose guidate da pastori che la solitudine ed il silenzio han reso frenetici. La parlata dei contadini e pescatori d'Irlanda traversa la fantasia di Synge come un mirabile filtro, e vi si depura di tutto ciò che in essa è di puramente tecnico, etnico e locale, onde ciò che ne rimane, l'energia il colorito la precisione della rappresentazione, ne acquista tanto più di rilievo e di agreste sapore. Questo elemento coloristico della sua arte Synge

l'attinse direttamente dal popolo: parecchi anni della breve vita li trascorse nelle isole Aran, nel diretto commercio di marinai pescatori contadini zingari, ad una piccola carovana dei quali si accompagnò in vagabondaggi senza mèta attraverso le campagne irlandesi. Oltre a due volumetti d'impressioni e ad un piccolo manipolo di liriche, sei drammi sono il frutto dell'assidua amorosa comunione del poeta col suo popolo.

The Tinker's Wedding è una pittura della vita zingaresca, che per la sua plebea, agitata, rumorosa comicità arieggia al *Playboy*, di cui è come un preludio ed una prova. *In the Shadow of the glen* è una nostalgica celebrazione della libera vita del vagabondo, preferita all'angusta esistenza del pastore prigioniero nel suo *cottage* e legato a una catena con le pecore del gregge: anche qui è l'aspro sapore agreste della visione che la tien ferma alla terra, le dà il colorito della realtà e la trattiene dallo svagare nell'astratto e nel vacuo del romanticismo, come accade, ad esempio, al *Vagabondo* di Jean Richepin. *Riders to the sea* esala un forte odore marino e risuona tutto del murmure infinito dell'Oceano burrascoso, perennemente in agguato fra i neri e lucidi scogli per distruggere vite umane.

Synge vince splendidamente il periglioso cimento, in cui tanti artisti rimasero soccombenti: di stare fra il popolo senza asservirsi al popolo, di rinchiudersi in cervelli inferiori senza diventare egli stesso inferiore. Questa interiore libertà gli venne dalla frequenza e conoscenza dei decadenti francesi del

principio del secolo: energico sempre, il suo stile non cessa mai di essere raffinato, non della raffinatezza vuota che ne fa consistere l'eccellenza nella preziosità dei vocaboli o delle immagini, ma di quella che non dà il passo a vocaboli e ad immagini che non siano pregnanti ed espressivi. Dai decadenti francesi, in ispecie da Maeterlink, gli viene l'elemento propriamente drammatico della sua visione scenica: solidamente radicata nella campagna o nel mare, questa si allarga su orizzonti sterminati dove fremono le grandi forze ideali che dànno senso e direzione alla vita. *The Playboy* e *The Well of the Saints* svolgono il tema della superiorità dell'illusione sulla realtà: questa, per splendida che sia, sempre chiusa e limitata; quella, per pazza ed irreale, sempre spalancante all'anima i regni dell'infinito. *Riders to the Sea* è tutto pieno dell'idea maeterlinkiana del fato, oscura potenza di cui l'individuo presente l'azione, senza che presentirla gli dia forza e volontà di prevenirla: la previsione lo rende rassegnato e codardo, e gli anticipa nel presente i mali del futuro. Nel *Playboy* e in *The Tinker's Wedding* l'elemento terriero è al primo piano: in *Deirdre of the Sorrows* esso dà origine a un dramma agreste e mitico, di sapore unico nella letteratura moderna.

In esso Synge svolge la leggenda irlandese della bellissima Deirdre che, amata dal vecchio Conchubor, re dell'Ulster, sfuggì dalle nozze e si diè al giovane e forte cacciatore Naisi, col quale visse sette anni fra le foreste e le valli di Alban, finchè

il re, con mentite promesse di perdono, riuscì ad attirarli alla sua corte ove fece assassinare Naisi, e Deirdre si uccise sul corpo dell'amato. Nel dramma di Synge Deirdre va volontariamente incontro alla morte perchè l'amor suo e di Naisi non abbia a sfiorire per vecchiaia o abitudine, perchè sette anni di puro e forte amore sono molti per due esseri umani, ed è difficile che gli dei ne concedano loro altri sette egualmente belli e felici, e misera cosa sarebbe se un giorno la gente potesse additarli vecchi e appisolati e bisbigliare: ecco Naisi e Deirdre che un tempo s'amarono e furono giovani e belli. Su tutto il dramma grava la predizione delle grandi sciagure che la bellezza di Deirdre attirerà su lei, su coloro che l'amano, sullo stesso reame: e Deirdre serenamente accetta il suo destino doloroso, sì, ma nobile e glorioso. Agreste è l'ambiente del dramma: Naisi è un cacciatore, Deirdre va a piedi scalzi e gli ripulisce la tenda dove alloggiano i loro amori, lo stesso Conchubor, benchè re di corona, non ha nulla della classica maestà dei re da tragedia, e la sua reggia è una povera capanna di assi e stuoia sconnesse. E pieno di selvatici aromi è il loro linguaggio. Ma l'atmosfera di passione e di fato che avvolge i personaggi è così accesa, che consuma tutto ciò che in essi è di angusto e limitato, e ne fa delle creature primitive e mitiche, fiabesche e umane insieme, lontane da noi ed a noi superiori perchè portatrici delle irresponsabili forze primordiali dell'universo.

IX.

IL TEATRO DI LEONIDA ANDREIEFF

A Mme Hélène Boubée.

1. — Un « isterico, selvaggio, ubriaco caos », fondo ultimo, natura essenziale delle cose, informe smisurato abisso, donde tutto ciò che è mostruoso ed orrendo si genera ed emerge; — un'anima che, fascinata, si china a guardarlo; presa da orrore, ne fugge; fuggita, ancora ritorna a guardarlo e finisce per precipitarvi: questo il motivo fondamentale dell'arte e del teatro di Leonida Andreieff.

2. — Su quel gorgo inabissantesi in profondità sconosciute invano il pensiero si china a scandagliarne il mistero: alle domande disperatamente rinnovate l'abisso oppone il silenzio sdegnoso della sua indifferenza. Questo tormento del pensiero che in eterno batte alla porta del mistero, la quale in eterno rimarrà chiusa sul viso al disperato, Andreieff non ha forse mai con più tragica potenza rappresentato che in *Anatema*. Anatema è il simbolo della Ragion ragionante, del Pensiero pen-

sante, « immortale nelle cifre, eternamente vivo nella misura e nei pesi », ma condannato in eterno a lasciarsi sfuggire l'essenza della Vita. Con la barba e i capelli bianchi, con la fronte enorme tagliata dalle rughe dei problemi in eterno irresoluti, grigio tra le grigie pietre, Anatema striscia verso l'immane porta di ferro dietro la quale, nel silenzio e nel mistero, abita il principio di ogni esistenza, la Grande Ragione dell'Universo, e che *Qualcuno che sorveglia l'ingresso* custodisce immoto. Il dannato a volta a volta insulta e smania in convulsioni silenti, schernisce ed implora disperatamente che gli si apra la porta, gli si lasci gettare uno sguardo solo sull'eternità: in eterno la porta resterà chiusa, e su di essa, come le onde sulla riva, muoiono le preghiere del disperato. « Ciò che tu domandi non ha nome, Anatema. Non c'è numero con cui si possa contarlo, non c'è misura con cui si possa numerarlo, non ci sono pesi con cui si possa pesare ciò che tu domandi, Anatema ».

3. — I rapporti normali dell'esistenza, costruiti dagl'istinti vitali, solidificati dall'abitudine in convenzioni usi costumi, consacrati dalla società e dalla tradizione, nascondendo allo sguardo il caos irrazionale che nel fondo ondeggia e rimugghia danno l'illusione di un mondo incrollabilmente saldo sulle sue basi, immutabile nelle leggi che lo reggono e che la Ragione governa sovrana. Ma guai se un primo mattone di questo ben costrutto

edificio si smuova e cada! Presto gli altri lo seguono nella rovina, e quel ben compaginato mondo di cose e di persone, di leggi e di eventi ,sprofonda nel caos, senza che il pensiero abbia forza di fermarlo sulla china. È il dramma di Lorenzo duca di Spadaro: è egli figlio del duca di Spadaro, cavaliere dello Spirito Santo e Crociato, o del palafreniere che ne sedusse la sposa mentre egli era in Terra Santa a combattere per il Sepolcro del Signore? « Chi sono io, questo che si chiama Lorenzo, duca di Spadaro? » E presto il dubbio sulla piccola verità della sua origine individuale dilaga all'universo intero: « Chi è il padrone del mondo? Dio o Satana?... Terribile verità delle cose umane. È piena di tristezza la mia giovane anima ». Lorenzo vuol sapere: chi è lui? chi sono quelli che gli stanno attorno? I volti di tutti gli amici e familiari gli appaiono coperti di maschere sotto le quali non sa più discernere il loro volto di sangue e di carne: crede riconoscerli, e quelli gli si negano. E più e più maschere gli dicono di essere la stessa persona, sì che egli rimane smarrito fra i loro pianti e richiami. Non solo sè stesso, ma tutti gli sono divenuti misteriosi e problematici. Maschera lui, maschera tutti. Perduta la fede ingenua e immediata nella realtà. come discernere più fra le infinite apparenze che si offrono allo spirito sensibile quale sia la vera, quale la falsa? Tutte si equivalgono, e fra esse non è possibile scelta. Lorenzo accende la fiaccola del pensiero per esplorare gli abissi

più oscuri dell'essere suo, e orrende irriconoscibili maschere gli si presentano, che gli dicono di essere il suo cuore, i suoi pensieri. Tra l'essere e il parere, tra la verità e l'illusione, tra Satana e Dio lo spirito di Lorenzo oscilla incoerente, a salti discontinui e violenti: in una terribile visione sembra a Lorenzo di combattere e uccidere sè stesso, il credulo e spensierato Lorenzo di prima. E la sua ragione sprofonda nella follia. Il mondo di cose di persone di rapporti in cui viveva sicuro si riassorbe nel caos. Le *maschere nere*, ciò che di più inconfessato misterioso inconscio giaceva nell'animo suo, ignoto a lui stesso prima che ad altri, invadono il bel castello adorno dei padri, ne spengono i fuochi e la notte avvolge tutto. Lorenzo ha voluto vedere a fondo in sè e negli altri (« niente di scuro..., niente di scuro! »). Ha voluto, dubitando di tutto, giungere a qualcosa d'inconcusso e di certo, e il dubbio l'ha travolto nella sua rapina (*Le maschere nere*).

4. — Il pensiero è impotente a costruire fuori di sè perchè nel suo intimo stesso è vacillante e corroso: nè in sè nè fuori di sè, nella società, nelle cose esterne, esso ha il criterio della verità e della certezza, ed è questo che condanna l'uomo a non potere uscir mai dalla spaventosa solitudine dell'io individuale. Kergenzeff è solo, non ha amici e non ne sente il bisogno, lavora per sè e non per gli altri, e perciò non pubblica niente. Egli possiede il pensiero e in questo possesso si sente libero e felice: « Il mio pensiero mi ubbidisce come una spada della quale la mia volontà aguzza il taglio. O tu,

cieco, non vedi il suo luccichio? O tu, cieco, non sai quest'ebbrezza: chiudere qui, nella mia testa, un intero mondo, comandare ad esso, regnare, inondare tutto con la luce del divino pensiero! » Sicuro di esso ,egli vuole misurarne la grandezza e la forza; per questo, medita di evocare, non per burla, ma sul serio, lo spirito stesso della follia, coi capelli bianchi e il manto lacerato. Atroce, divino gioco, in cui uno spirito debole passerebbe il limite e soccomberebbe, ma un forte e libero spirito mostrerà tutta intera la saldezza della sua tempra. Egli ha studiato a lungo la spaventosa tragedia degli urang-utang che tiene chiusi in gabbia nella sua casa e che, senza ragione alcuna apparente, ammalano e muoiono di malinconia. Gli è che essi si sentono come re scoronati ed esiliati: a un tratto, il pensiero che era in essi si fermò contro una muraglia insuperabile e tornò indietro. Ma egli, Kergenzeff, dimostrerà col proprio esempio che al pensiero dell'uomo non v'ha limite che possa arrestare l'impeto del volo, che, chiuso nella rocca inaccessibile del pensiero, egli si sente ed è veramente Dio. E, difatti, si finge pazzo e uccide il marito di colei che amava e che non volle essere sua moglie e che egli continuò ad amare pur dopo il matrimonio di lei. Ma ha egli finto di essere pazzo o pure credeva di fingere ed era, invece, effettivamente pazzo? Alla domanda non c'è mezzo di rispondere: non saprebbe rispondervi nemmeno l'Autore, che, sì, la sera dell'omicidio ci mostra Kergenzeff provocato dalla superficiale fatuità di

colui che morrà per sua mano, e ci fa sapere che, prima dell'assassinio, Kergenzeff soffre di esaurimento e nevrastenia ed ha attacchi epilettici, ma anche che egli è sempre stato un mistificatore, onde esaurimento ed attacchi potrebbero essere simulati, simulazione che, a sua volta, potrebbe essere essa stessa prova d'incipiente follia. Non saprebbe rispondervi nemmeno Kergenzeff, il quale subito dopo l'omicidio è preso dal dubbio orrendo: « È molto possibile che il dottor Kergenzeff sia effettivamente pazzo. Egli credeva di fingere ed effettivamente è pazzo ». Rinchiuso nel manicomio in osservazione, egli implora che gli si dica se è pazzo o no: ed egli stesso non sa che risposta desiderare. E a chi gli dice che è assassino, risponde che è pazzo. A chi gli dice che è pazzo, risponde che vorrebbe essere assassino. Tra il delitto e la follia il suo animo oscilla incoerente e sbandato. Invano per sapere la verità egli confessa la sua premeditazione: « Tatiana Nicolaevna, ascoltatemi — egli grida alla moglie della sua vittima: — io volevo vincere, voleva sollevarmi al culmine della volontà e del libero pensiero... assicurarmi che questa soltanto fosse la verità. Che orrore! Io non so nulla! Sono stato tradito, capite? Il mio pensiero, che era il mio unico amico, il mio amore, la mia ragione di vivere, il mio pensiero, nel quale unicamente io credeva, come gli altri credono in Dio, esso, esso, il mio pensiero è stato il mio nemico, il mio assassino. Guardate questa testa: in essa è un terrore incredibile ». « Con tutta la mia intelligenza, pensando,

battendo sul mio cervello come un martello a vapore... io non posso decidere se era pazzo o sano. Il limite è perduto. O sozzo pensiero! Esso può dimostrare una cosa o l'altra, ma che v'è al mondo fuori del mio pensiero? Forse da un lato è evidente che io non sono un pazzo, ma io questo mai lo saprò. Mai! A chi fidarmi? Alcuni mi mentiscono, altri non sanno, altri ancora a me sembrano pazzi essi stessi. Chi me lo dirà? Chi me lo dirà? ». Mascia, l'infermiera analfabeta miracolosamente sana ed equilibrata di spirito, gli dice: tu non eri pazzo. Tatiana, la donna colta e raffinata che egli ha reso vedova, gli risponde: tu eri pazzo. A chi credere? Kergenzeff rimarrà in eterno murato nell'ergastolo del suo pensiero individuale. E il grande pensatore, più infelice in questo del suo urang-utang, che, almeno, sente di avere urtato contro un limite insuperabile e ne muore di malinconia, mentre egli non sa nemmeno se dinanzi a lui questo limite si eriga o no a sbarrargli la via, e brancola e oscilla smarrito, invidia all'infermiera analfabeta la confidente sicurezza in cui essa vive di essere nella verità, di esservi tanto da non supporre nemmeno che si possa proporsela come problema. Il Pensiero, la divina forza del pensiero, capitola disfatta dinanzi alla sana animalesca forza della Vita. L'uomo si abbatte sconfitto ai piedi dell'animale *inconsapevole e vero.* (*Il Pensiero*).

5. — Perciò dinanzi al pensiero che si rivela come forza sintetica e organizzatrice Andreieff resta percosso di stupore e spavento, inetto totalmente

a comprendere. I Tedeschi invadono il Belgio, e dinanzi al loro esercito gigantesco, che avanza con l'inesorabilità e la calma di una macchina colossale, il suo spirito si dibatte smarrito. Essi gli si proiettano alla fantasia come una forza di natura, cieca anonima impersonale abissale come tutte le forze di natura, e come queste inesorabile e incomprensibile. « Essi vengono in massa così serrata di uomini, di ferro, di macchine, d'armi, di cavalli, che non c'è possibilità di arrestarli. Mi pare che i sismografi debbano segnare nei luoghi attraverso i quali passano, tanto essi premono sulla terra ». « Ogni uomo ha la sua personalità. Solo essi non ne hanno. Quando mi sforzo di rappresentarmeli, io vedo soltanto fuochi di riflettori, automobili, quelle loro armi terribili... e qualcosa che marcia, qualcosa che marcia ». Ci si resiste perchè non se ne può fare a meno, ma senza speranza di vincere, senza capirli e perciò senza odiarli. Tra essi e i Belgi manca ogni comune misura; questi sono uomini e quelli una delle forze mostruose del caos primigenio. Alla natura non si può opporre che la natura: ai Tedeschi i Belgi oppongono la forza bruta e cieca dell'acqua che scatenano in libertà rompendo le dighe (*Re, Legge, Libertà*).

6. — La storia intesa come concatenazione di eventi germinanti gli uni dagli altri secondo una interna dialettica che il pensiero genera e comprende, diventa parola priva di senso. Il mondo delle cose umane non ha nè logica, nè continuità,

nè coerenza. Esso si spezza in un polverio di avvenimenti slegati. La vita dell'uomo si presenta (nel dramma dello stesso nome) come un succedersi di quadri frammentari, regolati nella loro successione da un destino trascendente e arbitrario, indifferente e impenetrabile alla ragione dell'uomo. Essa appare perciò la negazione della Provvidenza, il regno del caso e dell'irrazionale. E questi non giocano mai tanto allo scoperto come nelle grandi crisi in cui le antitesi onde si travaglia la storia, fallito ogni altro mezzo di conciliazione e di superamento, spingono gli uomini sui campi di battaglia a cercarvi una decisione. Per chi nega nella successione degli eventi umani ogni razionalità e dialettica, la guerra appare l'assurdo e la follia stessi scesi sulla terra: una voragine d'irrazionalità e di dolore in cui la ragione sprofonda smarrita. Di fronte alla guerra che da un giorno all'altro si è abbattuta sul Belgio, tanto il poeta Emilio Grélier quanto il giardiniere Francesco si chiudono in una stessa attitudine di spaurita incomprensione: prima « tutto era così chiaro sulla terra »; scoppiata la guerra, tutto è assurdo e follia. Esplosione delle forze del caos, la guerra appare essa stessa un vivente ondeggiante caos; essa è ululo di folle lontane, è lontano rombar di cannoni, squillare di trombe e campane, è terrore dinanzi a qualcosa di sovrumano e misterioso che passa, è delirio collettivo di eserciti in fuga dinanzi a pericoli ignoti, è morte, sofferenze, paura.

7. — Paura sopratutto. In un mondo come questo, dove di momento in momento le forze misteriose del caos possono far saltare per aria la fragile scorza di costruzioni concettuali e pratiche che lo nasconde, lo Spavento può di attimo in attimo travolgere la ragione nel gorgo della follia. E punto non v'è bisogno per questo di eventi straordinari: basta che, strappandosi alla sonnolenza dell'abitudine che gliene ha reso familiare l'aspetto, l'uomo guardi le buone domestiche cose di tutti i giorni con occhi vergini, ed esse gli appariranno misteriose e formidabili, simili a nemico in agguato. Così una sedia vuota che egli vede in una casa vuota empie Petia di tanto spavento che egli comincia a gridare (*Verso le stelle*). Gli è che al di là e attraverso le piccole inoffensive cose di tutti i giorni l'anima percepisce l'universo nel quale si trova precipitata senza sapere nè donde nè perchè nè come vi sia venuta: mare di tenebre nel quale ella nuota senza mèta determinata e nel quale di attimo in attimo può sprofondare e alla fine a sprofondarci è condannata. È il Fato: e Andreieff l'ha impersonato in *Qualcuno in grigio* nella *Vita dell'Uomo*, personaggio che guarda e che sa, senza agire, di agire non essendovi bisogno, tutto essendo prestabilito *ab aeterno*, spettatore impassibile di ciò che avviene nella vita dell'Uomo, e che non esce dal silenzio se non per annunziare le ore capitali di quella. Sempre presente e sempre immobile, solo in alcuni istanti emerge silenziosamente

dal muro dove sta addossato quasi confondendosi con esso. Quando, compiuto il suo ciclo di piccole gioie e di grandi dolori, l'Uomo chiude la sua esistenza come l'aveva cominciata, *Qualcuno in grigio* leva la voce fredda indifferente lontana: — Silenzio! L'Uomo è morto! — Sull'orlo di questo insondabile abisso tutte le agitazioni umane vengono a spirare: ronzio di api dentro un bugno vuoto, non rompono che per un momento il silenzio spaventoso dei mondi. *Verso le stelle* è tutto pieno del contrasto tra il frastuono delle agitazioni umane — cospirazione rivoluzione reazione — e il silenzio profondo dell'osservatorio astronomico sperduto tra le montagne dove il riflusso di esse viene a morire. I naufraghi della rivoluzione entrano nell'osservatorio rumorosi, pieni di vita e di attaccamento alle cose umane: a poco a poco il silenzio mortale degli spazi celesti li afferra, li riempie di sgomento, li conduce alle soglie della follia. Ed essi maledicono la scienza che, estranea e indifferente alle angosce degli uomini, se ne sta tranquilla ad osservare la corsa dei mondi, maledicono le stelle ostili e malvage. « Brillavano quando ancora avevamo la certezza della vittoria, e ora che tutto è perduto brillano egualmente. C'è da diventar pazzo! » « Abbasso la scienza! Non serve a niente... Abbasso le stelle maledette! Io le odo gridare! »

8. — La superiorità dell'animo e dell'ingegno non ha per effetto che una più profonda ed in-

tensa sofferenza. Un' infinita nostalgia di bellezza di purezza di bontà tormenta gli eroi di Andreieff, ma essi non hanno la forza di lottare gagliardamente per realizzare sulla materia ostile che li circonda e che pesa sugli animi loro l'ideale che brilla al loro spirito :alla prima smentita che la realtà infligge ai loro sogni si danno per vinti e abbandonano la partita.

Ecco Giorgio Stibelew, celebre avvocato e uomo politico: tutto il suo ingegno non impedisce che al primo ingiusto sospetto che sua moglie Caterina lo tradisca egli le tiri tre colpi di rivoltella, che lasciano, sì, illeso il corpo della donna, ma uccidono tutto ciò che d'ingenuo e puro le vivea nell'anima. E Caterina scende di gradino in gradino nella scala del vizio senza che Giorgio sappia trattenerla, ed egli vi discende con lei (*Caterina Ivanovna*).

Ecco Kergenzeff, cui tutto il suo genio non serve che a fargli commettere uno stupido delitto e a condurlo al manicomio dove spasimerà in eterno nel dilemma orrendo: pazzo o delinquente?

Ecco *Quello che prende gli schiaffi:* è un superuomo, un uomo-dio, cui un mediocre ha rubato onore amore fama. Ed a lui non rimane che di distruggersi come l'individuo che fu, di annullarsi persino nel nome, seppellendosi in un circo equestre, ove in preda a un lucido delirio di autoavvilimento assume la maschera del pagliaccio più ignobile, di quello che fa ridere la gente recitando alti e gravi discorsi che i colleghi di circo interrom-

pono a ceffoni. Contro la vita che lo ha distrutto *Quello* si vendica avvilendo in sè il dio che l'uomo, ogni uomo, porta in sè stesso, diventando *Quello che prende gli schiaffi*, perchè in lui tutti schiaffeggino sè stessi, la loro essenza e dignità e divinità di uomini, l'ideale e il sogno della loro vita, perchè con gli schiaffi che tutti gli dànno egli in sè oltraggi la Vita medesima: egli si fa un Cristo che muore ma per non rinascere; che soffre, ma non per redimere, bensì per vendicarsi; che condensa in sè tutto l'orrore del mondo perchè in lui la Vita che l'ha offeso colpisca e oltraggi sè stessa. È il *superuomo* tradito che per vendicarsi diventa *subuomo*. Ma pur dal fondo dell'abisso in cui si è precipitato la luce e la speranza gli sorridono ancora: egli s'innamora di Consuelo, la cavallerizza bellissima; meglio, riama in Consuelo la primavera, la giovinezza, la promessa della vita, la purezza intraveduta in sogno, l'ideale vagheggiato e non posseduto. Ma Consuelo vuole diventare una gran dama e senza rimpianto alcuno sposerà il ricco e repugnante Barone, e quando *Quello* le dichiara il suo amore lo schiaffeggia. E *Quello*, con tristezza dolce, senza odio, per salvare contro di lei stessa la purezza che, a sua insaputa, è in lei, l'amore che tutta la sua meravigliosa persona inspira, che ella porta in sè, che ella è, le porge una coppa di champagne avvelenato e la segue nella morte bevendovi anche lui. Ma nemmeno nella morte riesce ad essere il primo. Il Barone si uccide

prima di lui, e *Quello* spira gemendo: « Tu l'hai amata tanto, Barone? L'hai amata tanto, la mia Consuelo? E tu vuoi precedermi anche di là? No! Vengo io! E ce la contenderemo ancora... anche di là... E vedremo di chi sarà, per sempre... ». (*Quello che prende gli schiaffi*).

Ecco Storizin, il grande scienziato che la Russia onora. Intelletto superiore, egli è di una squisita e dolorosa sensibilità e delicatezza: ciò che lo colpisce fortemente è « la desolante mancanza di nobiltà nella nostra vita ». « Vi sono persone che godono nel sorprendere un ladro o nell'acciuffare un delinquente o nello smascherare un bugiardo. Tali persone mi stupiscono assai. Io, invece, quando mi trovo di fronte a un bugiardo, mi sento così imbarazzato, che lo aiuto a mentire, anche se la menzogna è diretta contro di me ». Egli sogna una vita tutta bellezza e purezza, e attorno a lui tutto è vergogna e sfacelo: un figlio gli è scappato di casa; un altro gli ruba i libri; l'amante della moglie gli spadroneggia in casa nel modo più volgare e commette truffe di cui la responsabilità ricade su lui. Storizin è il cieco che non vede perchè non vuol vedere, perduto com'è nei suoi vacui sogni di idealista: dopo un primo fallo sua moglie aveva giurato di essergli fedele, ed egli, forte del giuramento, negava l'evidenza stessa dei fatti che gli provava che sua moglie aveva subito spergiurato. Della rovina fisica e morale in cui egli e la sua famiglia cadranno la responsabilità è tutta di lui,

che ha abbandonato a sè stessi moglie e figli, tutto perduto com'era nei suoi studi e nei suoi platonici amori. Quando non può più chiudere gli occhi alla realtà infame che lo circonda, per stordirsi si ubbriaca, supplica il figlio di condurlo in una casa infame. Scacciato di casa, si rifugia da un amico. Quando, infine, il figlio scaccia a pugni il miserabile che lo ha rovinato, il suo cuore non regge allo spettacolo della realtà orrenda della vita e gli si spezza in petto (*Il professor Storizin*).

Ecco Teodoro Kostomaroff, protagonista di *Anfissa*. Nutrito di cultura occidentale mal digerita, si atteggia a superuomo: gli altri uomini non sono per lui che materia greggia sulla quale imprimere il suggello della sua personalità, strumenti che non han ragione di esistere se non in quanto gli servono a realizzare i fini del suo *io* che egli fantastica pervaso da un orgoglioso bisogno di dominio. Velleità senza consistenza: egli è un debole, condannato a soggiacere al dominio di oscuri impulsi interiori, che la sua intelligenza non riesce a illuminare, nè la sua volontà a dirigere; incrocio tipicamente russo di un temperamento asiatico con una cultura occidentale mal digerita, anima torbida e abulica, tormentata da una vaga nostalgia d'ideale che sa di non poter realizzare e se ne arrovella. Temperamento tra erotico e sadistico, Teodoro s'innamora di Anfissa al vedersela innanzi cinta dall'aureola della castità. Venuta per invito della sorella Alessandra, sua moglie, a richiamarlo

al dovere coniugale, Anfissa gli sembra inaccessibile e inespugnabile: egli si butta ad amarla disperatamente, la innamora alla follia di sè, la prende. Anfissa diventa la sua amante, e per restargli accanto tollera le più dure umiliazioni delle sorelle e dei servi. Per ciò stesso, agli occhi di Teodoro essa cade dal piedistallo su cui l'aveva veduta erigersi lontana e inaccessibile e diventa una donna qualunque, di cui chi vuole può fare la sua amante. Egli le manifesta nel modo più aspro il suo disprezzo, il suo crudele compiacimento di vederla soffrire per causa sua, ma un giorno che Anfissa, esasperata dalle umiliazioni delle sorelle e dai motteggi di Teodoro, in un impeto di disperazione grida a tutti che egli è il suo amante e che ora insidia l'altra sorella di lei, Nina, Teodoro si sente ripreso dal suo fascino e caccia via amici parenti moglie per non tenere presso di sè che Anfissa. La donna nella quale si era abituato a non vedere che una vittima gli si è rivelata in un atteggiamento insolito di fierezza, e ciò, pel fatto stesso di distanziarlo da lei, lo ha ricondotto a lei. Ma il gesto che ha fatto di porsi al disopra della morale e della società è troppo superiore alle sue forze e lo ha esaurito: dopo qualche ora il suo atto gli diventa esteriore ed incomprensibile. Anfissa gli appare una sconosciuta di cui non sa nulla. Deve partire con lei, e basta gli si ripresenti Nina, che in un gesto di dedizione gli si abbandona tutta, perchè non pensi più che a prendere la fresca preda che

gli si offre. Ed Anfissa, senza odio, per amore, quasi per dare all'amato la pace che egli cercò sempre invano nella vita, lo avvelena.

Anche i più nobili e puri sono impotenti e disarmati di fronte alla vita, e alla fine si accasciano, sconfitti. Ecco Ternovsky di *Verso le stelle:* grande astronomo, dedito con tutto il suo essere alla scienza che ama, la visione degli spazi interminati ove rotano i mondi, del tempo infinito che vede nascere e morire gli astri gli toglie ogni sensibilità pei dolori del piccolo pianeta di cui egli calca il suolo, del piccolo tratto di tempo che egli riempie della sua vita. E anche quando il figlio Nicola, forma perfetta di bellezza, perde la ragione pei maltrattamenti inflittigli in carcere, egli rimane calmo e freddo, con lo sguardo fisso alle leggi della vita immortale. Ecco Davide Leiser di *Anatema:* la sua bontà gli fa distribuire tra i poveri i milioni ricevuti da Anatema, e presto si trova povero come prima. Ma la folla vuole ancora danaro e miracoli, e poichè Davide non può nè creare l'oro nè risuscitare i morti, lo lapida. La sua bontà non ha altro risultato che di condurre a morte lui e al delitto quelli che han creduto e crederanno in lui e di accrescere il pianto e la miseria universali. La inutilità della grandezza umana è simboleggiata nel protagonista della *Vita dell'uomo.* Egli è un superuomo, un semidio, crea nuove forme di vita e di bellezza, ma, dopo breve periodo di splendore, il figlio gli muore, il suo ingegno s'inaridisce, le sue opere non piacciono più,

ed egli si spegne nella solitudine e nella miseria, con appena la vaga speranza che la sua opera, non più legata al suo nome, abbia a sopravvivergli. È la disfatta del *superuomo*. Nella sua essenza più profonda, Andreieff è l'*Antinietzsche*.

Nè han fortuna migliore quelli che si tengono a un livello più basso e praticano una bontà più terra terra. Incapaci di lottare gagliardamente per far trionfare quella bontà che hanno in cuore, questa si risolve per loro in debolezza e infelicità. E o vanno in rovina o vivono miseri e disgraziati. Tali Modesto del *Professor Storizin* e Tatarinof di *Anfissa*. Il superuomo non ha, non può avere amici intorno a sè: nulla può strapparlo alla paurosa solitudine del suo io individuale. « Quando qualcuno riconosce d'un tratto la sua propria grandezza si scuote ed ha paura della *solitudine illimitata* e dell'*angoscia sovrumana*. Ah, è cosa tremenda quando l'angoscia tocca un'anima divina! ».

9. — In un mondo come questo la donna non ha funzione alcuna veramente essenziale; anche quando non è una delle forze di perdizione e di morte che mandano in rovina il superuomo, anche quando sparge intorno a sè consolazione e gioia e illumina di un sorriso la funebre desolazione delle cose, essa non riesce a impedire la finale rovina. Ecco Tatiana del *Pensiero*: collaboratrice intelligente, moglie innamorata di suo marito, scossa da presentimenti paurosi, gli moltiplica le avvertenze di difendersi dal pericolo che lo minaccia. Ma Saveloff

non l'ascolta e soccombe sotto la mano di Kergenzeff. Ecco Marussia di *Verso le stelle*, la rivoluzionaria ardente e impetuosa, creatura eroica e fresca, innamorata alla follia del suo Nicola così bello e intelligente, che essa riesce a salvare dalla morte e dalla prigionia, ma per ritrovarselo fra mano lamentevole rottame d'uomo, idiota bestiale che vegeterà a lungo felice. E sono le migliori, le più pure, le più nobili. Le altre, o con chiaro e consapevole volere o per forza di cose, sono strumenti di rovina e di morte: Anfissa; sua sorella Nina, tutto femminile desiderio di dedizione e di abbandono, amorale e innocente come una forza di natura; Consuelo, la giovane cavallerizza del circo ove *Quello* prende gli schiaffi, creatura animalescamente bella e sana, ingenua e civetta, amorale e innocente, che ama il cavallerizzo Besano e sposa per calcolo il ricco e repugnante Barone, segue *Quello* nei regni incantati del sogno e dell'ideale ove *Quello* la trasporta con la magia delle sue parole evocatrici d' incanti e di prodigi, ma lo schiaffeggia quando, dichiarandole l'amor suo, quell'illusione egli vorrebbe trasformare in realtà, e così, con l'amore che inspira a *Quello*, conduce costui all'assassinio e alla morte; Elena, la bella e raffinata moglie di Storizin, divenuta amante e complice di un letterato fallito, che sfoga il rancore della sua vita mancata con gl'insulti più grossolani contro il marito della sua amante che egli conduce al disonore e alla morte; Caterina Ivanovna, alla

quale i colpi di rivoltella che il marito le tira senza colpirla svegliano tutto ciò che in lei giace latente di tenebroso malvagio corrotto: innocente ancora quando, credendosi tradito, il marito tentò di ucciderla, essa si dà al presunto amante in un moto di rivolta del suo essere offeso, e scende così il primo gradino nella scala della degradazione sulla quale non potrà più arrestarsi e che percorre sino in fondo, tutto corrompendo in sè e intorno a sè: sonnambula del vizio, ella ha orrore e ribrezzo di ciò che fa e, insieme, non può non farlo; Wassilissa Petrowna di *Non ucciderai!*, che per odio, ambizione e avarizia conduce a morte il suo padrone e manda in rovina sè e il complice Jakow.

10. — Vincono dunque sempre le potenze del male nel mondo di Andreieff? In apparenza, sì. Ma queste potenze non s'incarnano mai in forti ed energiche personalità malvage; rimangono sempre vaghe diffuse impersonali anonime, vapori malefici emergenti dal caos. Nel mondo di Andreieff non vi è posto per grandi caratteri malvagi. La sua intuizione della vita è radicalmente dualistica. « In quale nebbia viviamo? Ascolta tutte le parole che l'uomo ha pronunciato dal giorno della sua creazione, e tu dirai: egli è Dio! Getta uno sguardo su tutte le sue azioni, dai primi suoi giorni, ed esclamerai con repugnanza: egli è una bestia! ». Ognuno è un « piccolo Dio sperduto che mai non troverà — in terra — la via del cielo ». « Tutto nel mondo brama il bene e non sa trovarlo, tutto nel mondo

brama la vita e non trova che la morte ». Il bene è il favore concesso per un attimo dal destino, è l'ideale vagheggiato in sogno, è il ricordo d'uno stato d'innocenza e di purezza che l'anima godè forse prima di scendere in questa vita, in un mondo di celesti splendori nel quale col desiderio si rifugia dalle brutture di questo; non è mai la volontà buona di chi gagliardamente lotta per affermare sulla dura ribelle realtà un ordine superiore di valori. Al di qua del bene il male, irreconciliabile con esso perchè ad esso estraneo e indifferente: caos amorfo di forze brute, che non è possibile disciplinare e sul quale è impossibile costruire. Il male è più nelle cose che negli uomini. Coloro che ne sono gli artefici sono i primi a soffrirne, condannati come sono anch'essi alla finale disfatta: Savich che ruba a Storizin pace ed onore è un fallito roso dall'invidia e che alla fine gli schiaffi di un ragazzo metteranno a posto; il *Signore* che ha rubato a *Quello* amore e fama vede ovunque l'ombra dell'odiato rivale e non ha pace; Jakow di *Non ucciderai!* che solo perchè Wassilissa ne lo prega uccide un uomo e accetta dinanzi a Dio di accollare sull'anima sua tutto intero il peso del peccato, e tutto ciò non perchè ami Wassilissa o chiunque siasi al mondo o per bramosia di denaro, anzi, al contrario, perchè disprezza tutti e si sente superiore a tutti gli uomini e a tutto ciò che per essi forma oggetto di apprezzamento, amore onore vita, e che per lui non ha

peso alcuno: e pure, alla lunga, il rimorso di avere ucciso lo vince e manda in rovina. Rimorso che non è lievito di purificazione e di superamento spirituale, non si riassorbe nel bene come suo momento dialettico, non lo prepara come sua condizione negativa. Tra bene e male vaneggia l'abisso. Il male è una grigia palude le cui acque marce lambiscono le mura di ciò che la volontà buona ha costruito: alla lunga, nulla resiste a quella viscida carezza e gli edifici più saldi finiscono per franare. È la tragedia della solitudine e della rinunzia, il più disperato grido dell'impossibilità di vivere senza sognare e di sognare vivendo. I drammi di Leonida Andreieff sono i drammi dello sgretolamento, dello sfacelo, della liquefazione e dissoluzione interiore: l'uomo si dibatte un poco, poi finisce per sprofondare. E se tenta una nuova costruzione, anche questa finisce per ruinare. È il « così fu così sarà » monotono dell'orologio della *Rivoluzione*. Gli è perciò che in essi manca del tutto l'intreccio, la tesi, il carattere: tutto ciò che, dando direzione, dà significato alla vita. La vita non ha nè significato nè direzione, è un agitarsi vano su di un caos nel quale finalmente si sprofonda. Gli è perciò che l'arte di Andreieff ha l'apparenza di essere totalmente analitica, tutta fatta di particolari staccati, che il suo sguardo fissa con intensità allucinatoria, sotto il quale essi assumono le proporzioni smisurate e grottesche delle immagini dell'incubo. Cogliendo i personaggi nel pro-

cesso di dissolvimento, l'arte di Andreieff non posa finchè quel processo non sia compiuto, e passioni sentimenti azioni non siansi disciolti nei loro elementi primordiali.

11. — E, nondimeno, Andreieff non è un pessimista radicale. Appunto perchè il fondo dell'essere gli appare un ribollente caos, che nemmeno concettualmente si lascia chiudere in certi e definiti confini, un piccolo spiraglio rimane aperto attraverso il quale la speranza filtra la sua luce. Speranza crepuscolare, ma che pure spande un fioco chiarore sulle tenebre di questo mondo desolato, e se non consola dell'orrore della vita reale, vale almeno a renderlo un po' più sopportabile. È la speranza di una vita nuova, simboleggiata nel germe che Francesca porta nel seno, mentre suo marito, il folle Lorenzo di Spadaro, brucia nel castello in fiamme; è la speranza di un nuovo mondo e di un nuovo popolo che brilla alla fantasia di Emilio Grélier mentre dintorno a lui tutto il Belgio è sangue e ruina; ma questa speranza, lungi dall'essere la proiezione nell'assoluto di forze che già agiscono per il meglio nel seno della realtà attuale, lungi dall'inserirsi in questa e dal continuarla superandola, si libra al disopra di essa, da essa separata da un abisso: è una speranza che nulla congiunge alla realtà attuale, che per nessun filo ad essa si riattacca, e che perciò appare totalmente arbitraria. Messianismo senza convinzione nè entusiasmo. E così necessariamente dev'essere. È la realtà in

quanto tale che ripugna ad Andreieff, e non già questa o quella forma di realtà. La speranza in tanto può arridergli in quanto si libra al disopra della realtà, separata da questa da un vuoto, non congiunta ad essa da filamento alcuno. Il giorno in cui l'ideale cominciasse a prender corpo e forma per questo solo fatto Andreieff lo rinnegherebbe. Egli è lo scontento e l'inquieto, destinato in eterno a rimaner tale.

12. — Il dramma nel quale forse Andreieff ha meglio espresso la sua intuizione dualistica della vita e del mondo è l'*Oceano*: opera di comprensione difficilissima, che, accanto a zone di oscurità profonda, ha pagine di abbagliante fascinatrice bellezza. Il centro di questo dramma bizzarro ed oscuro è nell'antagonismo fra l'Oceano e l'Organo: l'Oceano, simbolo del selvaggio furibondo isterico caos che è al fondo ultimo delle cose, e l'Organo, che con i suoni rapiti alla tempesta tenta parlare a Dio e ricondurre a lui l'anima umana, simbolo degli sforzi e costruzioni onde l'anima cerca domare il caos selvaggio che sente ruggire in sè e realizzare una pallida immagine della vita divina. Xorre, ubbriacone incosciente e amorale, è l'uomo dell'Oceano: l'Oceano è il suo padrone e il suo dio; sceso a terra con Haggarth dalla nave pirata di cui è il nostromo, egli ne ha la nostalgia profonda. Disprezza i pescatori che non si avventurano su di esso che quando è in calma, che lo amano, sì, ma come una capra che mungono, e in cuor loro lo

odiano e temono. Dano è l'uomo dell'Organo, e quando l'Oceano con la voce delle onde esala tutta la sua profonda e tenebrosa angoscia, con i suoni dell'Organo gli contrappone l'angoscia appassionata dell'anima umana e parla a Dio delle cose più gravi. Egli odia e disprezza l'Oceano « brutta, fischiante, furibonda pozzanghera, salato sputo di Satana », la maledice e ne ha paura. Tra i due uomini, incarnazione dei due principi metafisici della realtà, della natura amorale incoerente e folle e dello spirito, slancio appassionato e dolente verso Dio, regna odio e incomprensione reciproca.

Tra i due, Haggarth, il capo della nave pirata, è l'uomo che l'Oceano e l'Organo si contendono. Egli è fuggito dall'Oceano di cui ha vissuto la folle sfrenata tenebrosa vita, le acque del quale ha illuminato con l'incendio delle navi da lui affondate: dal rimorso dei suoi delitti ha cercato scampo a terra, nell'ubbriachezza prima, poi nel lavoro e nella famiglia e non l'ha trovato. Chè sempre l'Oceano gli parla con voci di mistero e di dolore, lo tenta, lo affascina e, infine, lo riprende nel suo gorgo spaventoso: egli uccide un uomo. Ma nella notte dell'assassinio il canto dell'Organo si leva ed Haggarth, con le mani insanguinate, corre presso la chiesa ad ascoltarne la voce misteriosa e solenne, e l'anima gli si torce in un insopportabile spasimo. E infine egli si strappa alla terra dove si sognano sogni spaventosi, i sogni del bene, dell'ideale, di Dio, e definitivamente si restituisce, col cuore

pieno di profondo immortale dolore, all'Oceano, al caos selvaggio e folle. Trionfa, dunque, definitivamente l'Oceano, la Natura, il Male? No, chè mentre Haggarth s'imbarca sulla nave pirata, a terra Dano raccoglie le canne dell'organo che Xorre, partendo, ha distrutto con rabbia feroce: l'Organo sarà ricostruito e di nuovo l'uomo parlerà a Dio. In eterno i due principi dell'essere staranno fronte a fronte; in eterno si disputeranno il cuore dell'uomo; in eterno la lotta rimarrà indecisa e la battaglia sarà ripresa.

13. — Dalla stessa posizione di spirito che l'*Oceano* è nato il dramma *Sawa*. Dei due protagonisti in conflitto chi ha ragione: Sawa o Lipa? La domanda non riceve nè può ricevere risposta. In Sawa, l'anarchico, il nichilista che selvaggiamente nega tutto ciò che l'uomo ha fatto finora, tutto ciò che l'uomo ha fatto finora non essendo che prigione in cui lo spirito muore, e che vuol ridare libertà all'uomo restituendo la terra alla sua nudità primitiva, Andreieff ha espresso la sua nostalgia di attività pura, di libertà infinita, che non si sazia che dell'illimitato e dell'indeterminato, e che la realtà, ogni realtà, rifiuta pel solo fatto che è realtà, cioè, necessariamente, determinazione e limitazione. Tutto ciò che è, pel solo fatto di esistere è passato, morte, errore e follia che bisogna distruggere col ferro e col fuoco. « Bisogna che l'uomo oggi rimanga nudo sulla terra nuda. Allora si costruirà una vita nuova ». « Vo-

glio annientare i fatti, i fatti! Rompere il carcere in cui stanno occulte le idee e dar loro le ali e aprire loro lo spazio nuovo, grande, invisibile! Nel fuoco e nella folgore voglio oltrepassare i limiti del mondo ». E se l'uomo rifiuterà la libertà che Sawa gli offre, ebbene scompaia dalla terra e sia finita con la vita. Egli è il solitario che non ama e non odia nessuno in particolare: il suo odio è tutto metafisico e superempirico, odio di tutto ciò che è, pel solo fatto di essere e di essere così e così. Ma il feroce razionalismo di Sawa pel quale natura ragione libertà distruzione assoluta sono termini equivalenti non impegna per sè che un lato solo dell'anima di Andreieff.

In Lipa egli rappresenta l'altra metà dell'anima sua, fatta d'infinito amore per gli uomini, d'infinita pietà per i loro errori, i loro dolori così grandi e così inutili, le loro illusioni anche se puerili, i loro sforzi anche se mal riusciti o falliti. Lipa si sente rabbrividire quando Sawa le manifesta la volontà di distruggere le vecchie care credenze in cui l'umano dolore ha trovato nei secoli rifugio e conforto. Egli si è messo d'accordo col monaco Condrati per far saltare in aria l'icone sacra, oggetto della esaltata adorazione delle plebi, nel momento solenne del pellegrinaggio. Lipa dissuade Condrati dall'associarsi all'impresa e Condrati, pentito, rivela al priore il piano criminoso. Il priore, accorto, mette in salvo l'icone, lascia che l'esplosione avvenga, poi riconduce l'immagine sacra al

suo posto, dove appare intatta. Il volgo credulo grida al miracolo. Ma al miracolo gridano anche Lipa e Condrati, che pure sanno benissimo com'è andata la cosa. La volontà di credere è così potente e irresistibile in loro che travolge ogni ostacolo dinanzi a sè e si prostra in adorazione dinanzi a ciò che conosce perfettamente come il più volgare dei trucchi. Se la ragione e la libertà di Sawa non è che distruzione e morte, la fede di Lipa non è che cosciente autoillusione. Se Sawa vuol restituire l'uomo alla nudità primitiva, il rifugio che Lipa gli offre si edifica sull'inganno e sulla frode, si mantiene per un volontario autoaccecamento, genera delitto e morte. Se sconfitto è Sawa che, attraverso la frode del priore vede ribadite ai polsi dell'umanità le catene che voleva spezzare e il suo gesto di rivolta divenire indiretto artefice di nuova servitù, sconfitta è pure Lipa che non può offrire alla miseria umana l'asilo della fede se non a patto di accecarsi volontariamente dinanzi alla frode su cui la fede si fonda e farsene complice.

In verità, il dolore umano è infinito, senza rimedio e senza speranza e al suo confronto tutto è nulla: e Andreieff proietta questo suo stato d'animo in « Zar Irod », il contadino che ha involontariamente ucciso il figlio, e d'allora in poi va in giro pel mondo gelosamente stringendo al cuore il suo smisurato dolore. Tutto, dunque, è dubbio e arcano tranne il nostro dolore? Forse anche il dolore è un'illusione, un sogno come tutto ciò che

appare. E forse noi stessi non esistiamo. In Speranschi Andreieff proietta questo suo dubbio d'illusionismo universale. « Le rondini! Volano: e che m'importa di questo? Forse queste rondini non ci sono. E tutto questo è soltanto un sogno... Vado, vado sino alla stanchezza, sino allo sfinimento, poi torno in me e di nuovo sono qui. Monastero, torri: le ore passano. Tutto — come sogno. Chiudo gli occhi: più nulla. Li apro: di nuovo ogni cosa appare. Qualche volta vado in un campo, di notte, e chiudo gli occhi, e mi pare che non ci sia più nulla. Solo improvvisamente qualcosa piange, un carro passa sul selciato; poi di nuovo pare un sogno. Perchè, se le orecchie sono chiuse, allora non odi nulla. Io morrò, tutto tacerà, e allora sarà la verità. Solo i morti, Sawa Iegorovic, sanno la verità ». « Qui seppellirono una donna che era morta di dolore perchè suo marito era stato sfracellato dal treno. Ciò che è accaduto in quel cervello prima della morte è terribile pensarlo: ma giaceva tranquilla: perchè sapeva che il suo dolore era solo un sogno, una visione di sogno ». Perciò Speranschi non lavora e tutto gli è indifferente. Perciò a Tiuca, cui egli ha comunicato il suo dubbio, l'umanità appare come un'immensa sfilata di animaleschi musi: musi, tutti musi. Tra Speranschi-Tiuca, Sawa e Lipa, per chi prende partito Andreieff? Per nessuno di essi. Sono, quei personaggi, tre proiezioni immobili di tre lati del suo animo, e tra essi non è possibile scambio di posizioni, integrazione reci-

proca, superamento, sviluppo dialettico, ma solo un moto pendolare che dall'uno sospinge all'altro l'animo del poeta, in una vicenda di scontentezza e d'irrequietudine, che non ha fine. Sono posizioni spirituali stilizzate e immobili, non individualità che si affermino vigorosamente e realizzino come unità di carattere attraverso il flusso degli eventi particolari.

14. — Nel teatro di Andreieff non vi sono *caratteri* nel senso tradizionale della parola: il *carattere* contraddirebbe al concetto che egli ha dell'uomo. Un uomo è per lui un essere che non sa donde viene nè dove va, mosso, come un burattino, dal filo delle passioni, spinto qua e là dal caso e dalle circostanze fortuite, depresso in alcuni momenti fino alla disperazione, esaltato, in altri, fino all'ebbrezza. L'intelligenza gli è stata data solamente per vana lustra, per fare discorsi e declamazioni e costruirsi una fede o mèta che non è capace di attuare nella vita. Manca la personalità, manca l'individualità, manca ciò che differenzia un uomo da un altro: tutti gli uomini si rassomigliano come le foglie di una foresta o i grani di sabbia, sono nel loro fondo stesso anonimi e impersonali. Ciò spiega la simpatia di Andreieff per l'anonimo o innominato che è tanta parte nella sua opera di teatro. Ciò spiega la sua prodigiosa potenza di dar vita ed anima ad esseri estranei all'umanità: in *Verso le stelle* le stelle appaiono esseri crudeli, beffardi e nemici dell'uomo; nel mirabile primo atto di *Re Fame*

le macchine si drizzano dinanzi agli operai come divinità mostruose e ostili, artefici inesorabili del loro servaggio, e forse nessuno scrittore, nemmeno Victor Hugo, è riuscito a comunicare all'Oceano la vita prodigiosa di cui esso vive nel dramma omonimo. La sua immagine reale s'incorpora strettamente col suo significato simbolico e metafisico, ed esso appare forza vivente, angosciata e malvagia, dalla quale, con il muggito e il fischio del vento, con il soffio della brezza, con il mormorio e l'urlo delle onde, escono le suggestioni e le tentazioni a sconvolgere il cervello e a travolgerlo nella follia: follia, tentazione, delitto sono, come il muggire delle onde e il fischio del vento, atti di vita dell'Oceano. L'uomo avendo perduto i suoi caratteri differenziali, il confine che corre fra lui e le cose è abolito, e tutto vive una vita di trasognamento, d'incubo, di terrore. Ogni uomo non è che il punto ove momentaneamente s'incrociano e si equilibrano le forze anonime e irresponsabili del caos. Mancando d'individualità, l'uomo non offre che debole resistenza a un processo fantastico che lo neghi come individuo singolo e particolare e lo ponga come simbolo o segno delle forze e realtà universali.

Il simbolismo è nell'arte di Andreieff un'esigenza necessaria. Non sempre soddisfatta, per altro. Cosa simboleggia, ad esempio, in *Anfissa* la nonna centenaria che, seduta eternamente su una poltrona, infila maglie su maglie, si finge sorda e assiste in

silenzio allo sfasciarsi della famiglia di Teodoro? Il lento volgere del tempo che tutto sa, tutto ha visto, e perciò a tutto è sordo e indifferente? La cosa non è chiara, e il processo che trasforma in simbolo quella Teresa Raquin di nuovo genere non è riuscito al suo fine. Che vuol significare il *Signore* che a *Quello* ha rubato fama amore onore? La folla che, pur odiandolo e disprezzandolo, si trascina dietro le orme del genio, si nutre delle sue idee, le adotta involgarendole, e nella coscienza della sua inferiorità lo odia mortalmente? Cosa simboleggia il *Barone* che vuole sposare Consuelo, e del quale si dice che egli è il ragno che tesse la tela per prendervi la mosca? Forse tutto ciò che di perfido capzioso strisciante ha la vita? Ciò non è ben chiaro, e queste figure rimangono a mezza strada sulla via che dalla realtà normale conduce al simbolo. Ma il più delle volte la proiezione simbolica dei personaggi è perfettamente riuscita: l'uomo si riassorbe nelle forze impersonali dell'universo, si vuota di ogni individualità e personalità. Così in *Quello* è simboleggiato l'eterno sogno dell'ideale che eternamente la realtà della vita irride e schiaffeggia. Così nell'*Oceano* il simbolismo dell'Organo e dell'Oceano si leva senza sforzo sul realismo duro e cupo del quadro a slargarlo ed aerarlo. Così nel *Pensiero* i simboli sono elementari e sobri e di limpidità ed evidenza cristalline (Mascia, l'infermiera analfabeta, e l'orang-utang del primo atto).

15. — Il processo della simbolizzazione è sempre lo stesso, e consiste nel fare il vuoto intorno ad alcuni personaggi collocati in ambienti indeterminati e vaghi, ai quali l'imprecisione dei motivi e l'oscurità dei trapassi conferisce qualcosa di primitivo e, insieme, di definitivo, fuori del tempo e della storia. Il pericolo cui quest'arte troppo spesso soccombe è di scambiare l'astrazione per simbolo, la morte per vita in universale. Donde spesso il gonfiare le gote nel vano sforzo di dire cose definitive ed eterne; donde il deformarsi del simbolo in marionetta, e sia pure di mostruose proporzioni. *Re Fame*, simbolo dell'eterna vicenda della fame generatrice di servitù, di rivolta e di nuova servitù, e così via all'infinito, è tipico sotto questo riguardo: al posto dei simboli non ci sono che astrazioni, e tutta la vicenda che il lavoro dovrebbe simboleggiare sotto specie di universale e di eterno assume un aspetto così marionettistico e grottesco, che non si sa se il poeta si burli di ciò che dice o lo dica sul serio. Ma simbolicamente sono disegnate solo le figure capitali: per le altre, nate per dar risalto alla spiritualità di quelle, bastano pochi realistici tocchi. Alla drammatica di Andreieff il continuo intrecciarsi del simbolismo e del realismo, un realismo secco e arido, forzato talvolta sino all'estremo del grottesco, è necessario, se alla base di essa è l'intuizione centrale del vano sforzo di alte nobili pure anime per districarsi dalla materialità bruta del mondo che le circonda, le sof-

foca e al quale finiscono per soccombere, mondo che, dunque, dev'essere rappresentato nella sua realistica trivialità e banalità. Poichè sempre le caratteristiche essenziali di un'opera d'arte, e tanto più quanto più è originale, e cioè opera d'arte, sono in funzione della intuizione della vita e del mondo che le è a fondamento, nè si possono altrimente comprendere e giudicare che risalendo continuamente a quest'intuizione, e cioè a quella che si potrebbe chiamare la filosofia immanente nell'opera d'arte, così com'essa si è venuta storicamente formando.

INDICE DEI NOMI

Alighieri Dante, 24-5.
Alvaro Corrado, 137.
Andreieff Leonida, 53, 76, 112, 229-62.
Antonelli Luigi, 111, 121-124, 136.
Barbusse Enrico, 81.
Barrie G. M., 111.
Barzini Luigi, 133-4.
Bataille Enrico, 52.
Benavente Giacinto, 118.
Benedetti Silvio, 137.
Benelli Sem, 101-105, 108.
Bergson Enrico, 62.
Bertoni Giulio, 6.
Bontempelli Massimo, 137.
Borgese Giuseppe Antonio, 43.
Bracco Roberto, 5.
Cajumi Arrigo, 6.
Cantoni Gibertini Osvaldo, 128.
Cavacchioli Enrico, 125-8, 136.
Cesareo Giovanni Alfredo, 6.
Chiarelli Luigi, 111, 112-120, 136, 139-40, 219.
Croce Benedetto, 43-7.
Crommelynck Fernando, 53, 79-89.
D'Ambra Lucio, 5-6.
D'Annunzio Gabriele, 79-108.
De Curel Francesco, 61.
De Sanctis Francesco, 26.
Donnay Maurizio, 125.
Doria Gino, 6, 21, 38.
Eraclito, 60.
Eschilo, 25.
Euripide, 13.
Flaubert Gustavo, 95.
Fraccaroli Arnaldo, 133-4.
Goethe Volfango, 25, 64.
Hugo Victor, 259.
Ibsen Enrico, 61, 66, 73-4.
Kant Emanuele, 163.
Kossorotoff Giovanni, 128, 131.
Laforgue Giulio, 74.
Leopardi Giacomo, 98.
Lothar Rodolfo, 112.
Maeterlinck Maurizio, 62, 227.
Marano Franco, 6.

Martini Fausto Maria, 54, 128-33, 136.
Mazzini Giuseppe, 33.
Miranda Luigi, 6.
Molnar Franz, 112.
Morselli Ercole Luigi, 101, 105, 108.
Niccodemi Dario, 49, 134-5.
Omero, 37-8.
Paolo di Tarso, 100.
Pirandello Luigi, 101, 106-8, 118, 133, 134, 157-218.
Poe Edgardo, 63.
Richepin Giovanni, 226.
Rosso di San Secondo Piermaria 54, 139-56.
Ruberti Guido, 6.
Sarment Giovanni, 49-78, 79.
Shakespeare Guglielmo, 25.
Shaw Giorgio Bernardo, 111.
Simmel Giorgio, 107.
Sofocle, 13.
Stendhal, 50.
Synge Millington Giovanni, 111, 219-228.
Tumiati Domenico, 134.
Unamuno Michele (de), 57, 207.
Veneziani Carlo, 124.
Verga Giovanni, 216-7.
Vico Giambattista, 37.
Wagner Riccardo, 33.
Wilde Oscar, 13, 39.

INDICE

Avvertenza alla seconda edizione . . Pag. 3

I. L'arte come originalità e i problemi dell'arte . . . . . » 5-42

Appendice: Il rapporto fra Arte e Storia nell'estetica di Benedetto Croce e nella nostra . . . . . » 43-47

II. Giovanni Sarment e i nuovi problemi del teatro . . . . . » 49-78

III. Il teatro di Fernand Crommelynck . . » 79-89

IV. Il teatro italiano da Gabriele d'Annunzio a Luigi Pirandello . . . . » 91-108

V. Il teatro del *grottesco* . . . . . » 109-138

VI. Il teatro di Rosso di San Secondo . . » 139-156

VII. Il teatro di Luigi Pirandello . . . . » 157-218

VIII. Il teatro di John Millington Synge . . » 219-228

IX. Il teatro di Leonida Andreieff . . . . » 229-262

Indice dei nomi . . . . . » 263-264

PN
1861
T55
1923
c.1
ROBA